دراسات نقدية

فى أدبنـــا المعـــاصر

د. حسين على محمد

الناشر

دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر

ت: ٥٣٥٤٤٣٨ - اسكندرية



دراسات نقدية في أدبنا المعاصر

دراسات نقدية فى أدبنا المعاصر

د. حسين على محمد

كمبيوتر: (دار الوفاء)

الطباعة: دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر

ش ملك حفنى قبلى السكة الحديد

بجوار مساكن دربالة بلوك رقم (٣)

الرقم البريد: ٢١٤١١ - الاسكندرية

رقم الإيداع: ١٠٦٦٦/ ٩٩

الترقيم الدولى: 4 - 008 - 327 - 977

الإهْـداء

إلى الأستاذ الكبير وديع فلسطين

بسم الله الرحمن الرحيم

مقدمة

الحمد لله رب العالمين، والصلاة والسلام على أشرف المرسلين سيدنا محمد بن عبدالله وآله وبعد:

فهذه عشرون فصلاً في الأدب المعاصر انتظمت في ثلاثة أقسام:

في القسم الأول وعنوانه "في الشعر" قدّمت سبع دراسات نصية في أشعار **شفيق معلوف، ومحمد مهران السيد، والصادق شرف، وأحمد فضل شبلول، وعبد الله السيد شرف، ومصطفى النجار** ... وغيرهم.

وفي القسم الثاني وعنوانه "في القصة القصيرة" قدمت خمس دراسات نصية في قصص **إبراهيم المصري، ومحمد جبريل، وعنتر مخيمر، وأحمد زلط، وحسن النعمي.**

وفي القسم الثالث وعنوانه "من قضايا الواقع الأدبي" قدّمت ست مقالات تضم رؤى في المشهد الثقافي العربي، حول خطايا الحداثة العربية، وأدب الطفولة، وجماليات النص الشعري للأطفال، والعلاقة بين الأدب والصحافة، وثقافة التبعية، وضرورة صدور موسوعة عربية معاصرة من خلال تناول "الموسوعة الموجزة" التي يصدرها بجهد فردي **حسان الكاتب.**

نرجو الله أن ينفع بهذا الكتاب، وأن يجعله خالصاً لوجهه الكريم.

وصلى الله على محمد.

د. حسين علي محمد

الرياض في ١٩ من ذي القعدة ١٤٢٠ هـ

٢٥ من فبراير ٢٠٠٠م

القسم الأول:

في الشعر



١-تعريف موجز بشفيق معلوف:

ولد **شفيق معلوف** في زحلة في ٣١ من مـــارس (آذار) ســنة ١٩٠٥م([١])، وتلقى تعليمه الأولي في "زحلة" حيث درس فيها بالكلية الشرقية، ثم سافر إلى دمشق سنة ١٩٢٢م، حيث عمل في صحيفة "ألف باء" محررا ثلاث سنوات، ثم هاجر إلى البرازيل سنة ١٩٢٦م "حيث كان هناك شقيقه **فوزي المعلوف**، وأفراد أســرته([٢])، وأسس سنة ١٩٣٢م بالاشتراك مع خاله **ميشال معلوف** "العصبة الأندلسية"، وتولى رياستها عند قيامها، وفي سنة ١٩٣٨م زار وطنه لبنان، ثم عاد إلى البرازيل، وظـــل فيها حتى توفي في ٢٤ من ديسمبر (كانون الأول) سنة ١٩٧٦م([٣]).

وقد أصدر سبعة دواوين شعرية، هي:

١-الأحلام (١٩٢٦م).

٢-عبقر (١٩٣٦م).

٣-لكل زهرة عبير (١٩٥١م).

٤-نداء المجاديف (١٩٥٢م).

٥-عيناك مهرجان (١٩٦٠م).

---

[١] -د. محمد عبد المنعم خفاجي: قصة الأدب المــهجري، جـــ٢، دار الطباعــة المحمدية، القاهرة د. ت، ص٣٩١.

[٢] -محمد عبد الغني حسن: الشعر العربي في المـــهجر، ط٤، الكويــت ١٩٧٦م، ص٢٩٩.

[٣] -د. عمر الدقاق: شعر العصبة الأندلسية فــي المــهجر، ط٢، منشــورات دار الشرق، د. ت، ص٦٥٠.

٦-سنابل راعوث (١٩٦١م).

٧-ستائر الهودج (١٩٧٥م).

كما صدرت له قصة بعنوان "شرارة" (١٩٦٤م)، وصدرت له مجموعة من المقالات والدراسات الأدبية بعنوان "حبات زمرد" (١٩٦٦م) ([1]).

٢-المطولات الشعرية:

يحفل الشعر المهجري بكثير من المطولات الشعرية، مثل "بساط الريح" **لفوزي المعلوف** التي وصفها على الغلاف بأنها "ملحمة ذات أربعة عشر نشيدا"، و"عبقر" **لشفيق معلوف**، و"أحلام الراعي" **لإلياس فرحات**، و"الطلاسم" و"الشاعر والملك الحائر" و"الأسطورة الأزلية" **لإيليا أبي ما ضي**، ... وغيرها.

وقد وصف بعض الباحثين — مثل الشاعر المهجري الراحل **جورج صيدح** — هذه المطولات بأنها "ملاحم"([2])، وقد وصفها الدكتور **عيسى الناعوري** بأنها مطولات([3])، وهي الصفة نفسها التي أطلقها الدكتور أنس داود([4]) على هذه القصائد.

---

[1] -انظر قائمة مؤلفاته في كتابه "ستائر الهودج"، سان باولو، البرازيل ١٩٧٥م، ص٤، ويشير فيها إلى أن مطولته "عبقر" قد صدرت بالبرتغالية (١٩٤٩م)، والفرنسية (١٩٧٣م).

[2] -جورج صيدح: أدبنا وأدباؤنا في المهاجر الأمريكية، دار العلم للملايين، بيروت، د. ت، ص ٤١٩.

[3] -د. عيسى الناعوري: أدب المهجر، ط٢، دار المعارف، القاهرة ١٩٥٩م، ص٢٦٤.

[4] -د. أنس داود: التجديد في شعر المهجر، دار الكاتب العربي للطباعة والنشر، القاهرة، د. ت، ص١٤٠. وانظر أيضا: د. حسن جاد حسن: الأدب العربي في المهجر، دار الطباعة المحمدية، القاهرة ١٩٦٣م، ص١٨٦.

ونحن نسميها مطولات للأسباب التالية:

أولا: إن الملحمة كما عرفها النقاد هي قصة شعرية بطولية قومية تقوم على خوارق الأمور، وتختلط فيها الحقائق بالأساطير، وتتغلغل العقائد الدينية في حناياها([1]). ولا ينطبق هذا الوصف على أي من المطولات المهجرية، فهي تخلو خلوا تاما من البطولات القومية، كما تخلو من تغلغل العقائد الدينية والروحية.

ثانيا: هذه القصائد المطولة في معظمها "تأملات ذاتية تناقش حقائق الحياة وقضايا المجتمع "كطلاسم" أبي ماضي و"مواكب" جبران، وبعضها تحليل لنفسية صاحبها المرهقة بالتساؤلات والشكوك والانقسامات الداخلية كمطولة نسيب عريضة "على طريق إرم"، وبعضها يمزج بين الخيال والحقيقة، أو بين الحقائق والأساطير كمطولتي فوزي وشفيق: "على بساط الريح" و"عبقر"([2])".

وهذا ما تتسع له القصيدة الغنائية، واستطاعت أن تقوم به عبر رحلتها الطويلة مع الذائقة العربية من ألف وخمسمائة سنة.

ثالثا: بعض المطولات ــ مثل "عبقر" لشفيق معلوف ــ فيها بعض الأساطير، لكن مؤلفها لم يجمعها وينسقها لتحدث أثرا كليا، ولم يجعل بطلها بطلا قوميا، أو قصتها قصة قومية، تحدث أثرا كليا، "لأنه لم تتجل فيها بطولات الشعب العربي القديم، أو تفصح عن عقائده وعباداته ومختلف جوانب تاريخه الغامض"([3]).

---

[1] -د. محمد مندور: الأدب وفنونه، ط١، معهد الدراسات العربية العالية، القاهرة ١٩٦٦، ص٤٤. وانظر أيضا في تعريف الملحمة: د. محمد التونجي: المعجم المفصل في الأدب، ط١، دار الكتب العلمية، بيروت ١٤١٣هـ ــ ١٩٩٣م، ص٨٢٣، ٨٢٤.

[2] -د. أنس داود: التجديد في شعر المهجر، ص٤١١.

[3] -المرجع السابق، ص٤١١.

ومن ثم فنحن نرى أن هذه القصائد ليست ملاحم، ولكنها مطولات شعرية، أفادت من حركات التجديد في القصيدة العربية على امتداد تاريخها الطويل، ومن أثر ذلك كما نرى:

١-وضع عناوين داخلية.

٢-اختلاف الأوزان والقافية (في معظمها، وإن كانت مطولة "الأحلام" ذات وزن واحد، وقواف متعددة).

٣-التأثر بفن المسرحية فيما يجري بدا خلها من حوار.

٤-التأثر بفن القصة فيما تتخذ من أحداث.

٥-التأثر بفن الملحمة فيما تعتمد عليه من أحداث ساذجة، وأجواء خلابة.

***

وإذا كان شعرنا العربي قد عرف على امتداد تاريخه الطويل بعض المطــولات الشعرية، مثل المعلقات، وبعض قصائد **ابن الرومي**، ومقصورة **ابن دريد**، وتائية **ابن الفارض** وغيرها، فإننا نرى المطولات المهجرية تختلف عن تلك القصائد.

فالقصائد المشار إليها كانت تحتفظ "بشكل القصيدة الموروث، وتقاليدها في التزام البحور والقافية والروي. أما المطولات المهجرية فتتعــدد القــوافي وتختلــف الأوزان، ويدخل القص والحوار بها كعناصر رئيسة، وتتأثر بالفنون الشعرية الغربيــة كفن "الأوبرا"، وفن المسرحية، وفن القصة، وفن الملاحم"([1]).

***

٢-عرض لمطولة الأحلام:

تضم المطولة ثلاثة أحلام هي:

---

[1] -د. أنس داود: التجديد في شعر المهجر،ص٤١٠.

أ-على أقدام الزنجية[1].

ب-قبر الشاعر[2].

ج-الظل الهازئ[3].

وكل حلم يضم تسع قصائد، وكل قصيدة تتكون من سبعة أبيات، فمجموع المطولة إذن مائة وتسعة وثمانون بيتا.

وقد كتبت المطولة في فترة قصيرة نسبيا، إذ تحمل تواريخ الأحلام فترة زمنية تمتد سبعة أشهر من سنة ١٩٢٣م.

***فالحلم الأول** عنوانه **"على أقدام الزنجية"**، يضم أناشيد: الشاعر، الزنجية، ذهول، نفخة الصور، كرة النار، الرمل والعاصفة، أحلام مقلقة، حديث النجوم. وقد انتهى من كتابته في ٢١ من حزيران (يونيو) ١٩٣٢م.

***والحلم الثاني** وعنوانه **"قبر الشاعر"** يضم أناشيد: بعد العاصفة، ذكريات الفردوس، أشباح وصخور، العشيقة الرقطاء، الموت، بين القبور، أنشودة النزع، العرش الخالد، زنبقة في جمجمة. وقد انتهى الشاعر من كتابته في ٦ من تشرين الثاني (نوفمبر) ١٩٣٣م.

***والحلم الثالث "الظل الهازئ"** يضم أناشيد: ليلة تتمخض، أبطال الجحيم، يقظة الضواري، بين الليل والنهار، الشقاء والحب، على شاطئ الحب، شرارة البركان، صلاة، الظل الهازئ. وقد انتهى من كتابته في ١٠ من كانون الأول (ديسمبر) ١٩٣٣م.

وهذه قراءة تفصيلية في الأحلام الثلاثة:

---

[1] -شفيق معلوف: الأحلام، مطبعة أنجليل، بيروت ١٩٢٦م، ص ص٥-١٩.

[2] -المصدر السابق، ص ص٢١-٣٥.

[3] -المصدر السابق، ص ص٣٧-٤٩.

أ-على أقدام الزنجية:

يحمل عنوان الحلم الأول "**على أقدام الزنجية**"، ويقدم له ببيتين من شعـــر أبي **العلاء المعري**، هما:

إلى الله أشكو أنني كـــلَّ ليلةٍ   إذا نمتُ لم أعدمْ طوارقَ أوْهـــامي

فإنْ كانَ شرا فهْو لا بُدَّ واقعٌ   وإنْ كانَ خيْراً فهْو أضغاثُ أحلامِ[1]

فمن هذه الزنجية التي يسكب شاعرنا عبراتِه على أقدامها؟

يقول في النشيد الأول:

أمرَّ نسيمُ العشيَّـــــــةِ كفّاً   على جبهةِ الشاعرِ الشّـــاحبَهْ

دعوهُ يُزحـــــــزحُ عنْ قلبِهِ   بقيَّةَ حبَّاتِهِ الذّائبَـــــــــــهْ

ولا تُزعجوهُ لئـــــلاّ تُوَقّفَ   في صدرِهِ روحَهُ الـــــوائبَهْ

ليستخلصَ الشعرَ من نسماتٍ   تَهيمُ في اللجَّةِ الصّاخِبَـــــــهْ

ويستوفَ الدمعَ منْ طبقـــا   تِ الأثيرِ فأجفانُهُ ناضبَـــهْ[2]

إن الشاعر في ختام صباه ومطلع رجولته يبحث عن حقيقة الوجـــود، وهـــو يرى ــ كغيره من الرومانسيين ــ أن العالم بصخبه وضجيجه وعنفه يغتال براءتـــه. فأين يجد هذه البراءة ليعيش في عصرها الجميل، وتعود له إنسانيته المـــهدرة وآمالـــه الذاهبة، وهو الشاعر الذي في إمكانه أن يمسك بالحقيقة؟ إننا إذا ابتعدنا عن إزعاجه، وتركناه لروحه المرهفة وعاطفته الدفاقة، لعرفناه قادراً على استتراف الدمــــع مـــن طبقات الأثير!

ياله من شاعر فذ في مبتداه، وفي قدرته على التشكيل بالصور، لكننا سنُعاود السؤال: من هي الزنجية؟

---

[1] -المصدر السابق، ص٥.

[2] -المصدر السابق، ص٧.

لقد كتب **شفيق معلوف** مطولته هذه عقب نهاية الحــــرب الكونيـــة الأولى (١٩١٤-١٩١٧م)، هذه الحرب التي جعلته يتشكل إدراكه (وهو بـــين العـــاشرة والرابعة عشرة)، وينضج، ويُدرك من أسرار المصير الإنساني ما لا قبل لسواه بإدراكه في عمر طويل، "لقد بدا الإنسان في تلك الحرب سريع العطب، تافه المصير، كُلّـــيَّ العجز، يترقبُ الموتَ أن يُلِمَّ به، وهو لا يريم، شبحٌ زواليٌّ لا شأن له، ولا قدرة لـــه على التحدِّي والصمود"[1]، ومن ثم رأينا شاعرنا يلجأ إلى الشعر، عســـاه يكـــون ملجأه الأخير في البحث عن البراءة التي اغتيلت في الحرب، وكأن عصرنا بعد الظلام الدامس الذي عاشه في الحرب المهلكة عليه أن يعود إلى البراءة، ويلتقيها، ولا يُفرِّط فيها.

يقول في النشيد الثاني وعنوانه "الزنجية":

عشقتُ ابنةَ الليـــــلِ زنجيَّةً	تُرصِّعُ فاها دراري المجـــــــرَّهْ
رأيْتُ الثريَّا على خَـــدِّها	كوَشْمٍ فصعَّـــدْتُ في الجوِّ زفرهْ
وعاهدتُها الحبَّ فهي أليـــ	ـفةُ صدْري وكمْ فرَّجَتْ عنهُ حسْرهْ
إذا انْتصَفَ الليلُ قمتُ أُريـــ	ـقُ على قدميْـــــها مدامعَ مُرَّهْ
فهلْ تعجبونَ لأبْيَــضَ حُرٍّ	يذلُّ لزنْجيَّةٍ غـــــــيْرِ حُرَّهْ؟
تعشَّقْتُ يا قوْمُ أسْـــرارَها	وطاوَلْتُ آمالَهـــــــا المُشمخرَّهْ
فرحتُ أُزوِّدُهـــا عَبَراتي	وعُدتُ وما في جفونيَ عَبْـــرَهْ[2]

وفي وسط الليل والظلام الدّامس (أهوال الحرب، والقتل، والتشريد، والخراب ..) تُشرق هذه الزنجية (تعود البراءة تُشرق من جديد، ويُفكِّر الناس في إنســـانيتهم التي اغتالوها).

[1] -إيليا الحاوي: شفيق معلوف شاعر عبقر، ص١٣.
[2] -شفيق معلوف: الأحلام، ص٨.

يجد شاعرنا الزنجية، ويُجالسها، ويُفضي لها ببوح نفسه، ولكن طبيعة النـــاس ـــ الذين جُبِلوا على الشرّ، و لم يحفلوا بوازع من دين أو قِيم، تتغلّب في النهاية، مرةً ثانية، وتُغتال البراءة من جديد، فيصرخ في نهاية النشيد الثالث:

فيالك كـــوناً تقاذَفَ نفْسي مِنْ مشكلاتٍ إلى مُشْـــكلاتِ([1])

ويظلُّ الشاعر حالماً بعصر البراءة، فلا يرى إلا "كرة النار" ـــ وهذا تعبـــيره المبتكر في أحد أناشيده ـــ تتدحرج في الأفق، وينظر حوله فيرى الزلازل في هجمـــة كاسرة لا تُبقي ولا تذر، والعواصف تهب، والصواعق تهمي، والســـيول تجـــري، والكواكب تثور، والوجود يُمسي عباباً من النار.

وكأن الشاعر يقول في حلمه الأول: "إن وحش الشرور الإنسانية الذي انطلق من قمقمه في الحرب الكونية الأولى سيخرج مرة ثانية في غضبة ماحقة لا تُبقي ولا تذر، وأن الفناء سيغتال حلم الخلود([2]):

سيفنى الخلودُ على الأرضِ مثْلَ فنـــــاءِ المعـــالمِ في بابـــلِ
فكلُّ الذينَ إليْـــهِ سَعَوْا رَمَوْا نفسَهمْ رميَةَ القـــاتلِ
فراحوا يُذيبونَ أرْواحَهـــمْ بخوراً على مذبحِ الباطــــلِ
ألا يعلمونَ بأنَّ الخلـــودَ على الأرْضِ أُمنيَةُ الجاهلِ؟([3])

ولقد صدق الشاعر فيما توقّعه، فبعد نشر هذه المجموعة بثلاث عشرة ســـنة خاض العالم حرباً مُروِّعة، قضت على ملايين البشر، وأحدثت من الخراب والتدمير ما يفوق أثر الزلازل والبراكين التي مرّت بها البشرية في تاريخها الطويل.

---

[1] -السابق، ص١١.

[2] -د. حسين علي محمد: الشاعر والزنجية، جريدة "المسائية"، العدد (٣٨٩٩) فـــي ٢٣/١١/١٩٩٤م، ص١٠.

[3] -شفيق معلوف: الأحلام، ص١٧.

ب-قبر الشاعر:

في الحلم الثاني وعنوانه "قبر الشاعر" نرى شاعرنا في وحدته يفكّر في في هذا الكون الذي نحيا فيه، ذارفاً دموعه التي يمتصُّها نسيم الصباح ليحملها إلى الزهـــور، ويتأمّل الشاعر في الحياة فيُلاحظ أن الحياة ماهي إلا دفوقٌ تجمّعـــت مـــن محـــاجر المحزونين، ومن نزف عبراتهم منذ بدء الخليقة إلى الآن:

قد امتصَّ دمْعي نسيمُ الصباحِ ليحملَ دمْعـــي إلى زهْرتهْ
ورُحْتُ لأرشــفَ منْ مدْمَعي ندىً ينقعُ القـــلبَ في غُلّتِهْ
فإنْ أكُ أشربُ منْ عبْـــرتي فكـــلُّ امرئٍ عاشَ منْ عَبرتِهْ
وما المـــاءُ إلاّ دموعٌ تجمّعَ منذُ الخليقـــةِ منْ مُقْلتِهْ[1]

ويرحل الشاعر ـــ وقد مزّق حجب العصور ـــ إلى بدء الخليقة ويُبصر آبانـــا آدم

يُدحْـــرجُ عيْنيْـــهِ فوقَ ســـوَاقٍ تهيمُ في وثْبِهـــا
وحوّاءُ عنْ جـــانبيْهِ تُكَفْكِفُ صوْبَ المدامعِ في سكْبِـــها[2]

إن الحزن مُلازم للخليقة منذ بدء الحياة، وأبونا آدم ـــ عليه السلام ـــ عـــانى مما يُعاني منه أحفاده على هذه البسيطة.

ويرحل الشاعر، مفكراً في راهن الحياة، وحالها، ومتأملاً في النهاية التي يؤول إليها كل حي من الأحياء: الموت!:

هو الموتُ أورثنيه جـــدودي فلازمني مقْـــلقاً مرْقَدي
هو المـــوتُ يقتادنا في المهودِ ليومِ اللحـــودِ يداً بيدِ[3]

---

[1] -السابق، ص٢٣.
[2] -السابق، ص٢٤.
[3] -السابق، ص٢٩.

ومثل الرومانسيين يرى شاعرنا الطبيعة تُشاركه في الحزن:

فنسيم الصبا سيشترك في الأنين.

ورهط الأزاهير سيشترك أيضا في الالتياع.

والسرو ينوح بكف الرياح.

وبنات الطبيعة يشتركن في الشدو، ورفع الندب ملء السماع.

والزهرة تنشر حزنا.

يقول في نشيد "**أنشودة الوداع**":

إلى القبرِ بيْنَ الصنوبرِ والسَّرْوِ   سِرْ نتلُ ثمّ نشيـــــدَ الوداع

لنبْكِ هناكَ الحيـــــاةَ مليا   فيوم الفراقِ على قيْـــدِ باع

لنشْرِكْ نسيمَ الصَّـــبا في الأنين   ورهْطِ الأزاهيرِ في الالْتِيـــاع

وسرْواً بكفِّ الرياحِ ينـــوحُ   كشبّابةٍ في أنامـــلِ راعٍ ..

لنشرِكْ بناتِ الطبيعةِ في الشَّجْوِ   ولنرْفعِ النّدْبَ ملْءَ السَّمـاع

أما تسْمعُ الـــزهْرةُ النّادباتِ   فتنْشر حزناً شعورَ الشُّعـاع[1]

وينتهي الحلم الثاني وشاعرنا يتمنّى الموت، ويتمنّى أن يُكفّن ضوءُ القمرِ بقايا شبحِه:

أرى قمـــرَ الليلِ عاد يُطِلُّ   علينْا من العالمِ الآخِـــــر

ألا ليْتَ أنــــوارَهُ كفّنَتْ   بقاياي منْ شبحـــي العابرِ

لأُدْفَنَ بيْنَ زهـــورِ الرياضِ   على ضِفّةِ النّهرِ الزّاخِـــرِ[2]

---

[1] -السابق، ص٣٣.

[2] -السابق، ص٣٥.

ج–الظل الهازئ:

في "**الظل الهازئ**" نرى الشاعر يتفكّر في الليل، ويُصغي بكل قواه لسخط أبي **العلاء المعرّي ودانتي**، ولا يُبصر إلا خيالات الجحيم تُراودُه. وينتهي الليل ويُشـرق النهار، وياله من نهارٍ ليس أفضل حظاً لدى مخيلة الشاعر من الليل!

فقد صاح الديك ليوقظ أعداء الحياة، وأعداء النور وأحباب الظلام:

*الثعالب في غابها.

*والصيّادين.

*وذوي المطامع.

*وأفؤس الحطابين التي تغتال نضارة الشجر.

لقدْ صاحَ ديكُ الصَّباحِ فأيْقَظَ   نَهْمَ الثَّـعالبِ في غابها

وأنْشَدتِ الطّيْرَ إنْشـادَهـا   فأقبلَ صيّادُ أسْـرابها

ونبّهَ صكُّ المناجـلِ بيْنَ   الحقولِ مطامعَ أرْبـابها

تعالى حفيفُ الغُصونِ فحـرَّكَ   في الكُوخِ أفؤسَ حطّابهـا

وراعي النّعاجِ استعدَّ وما خلْتُ   راعيَها غيْرَ قصَّـابها

لقدْ خفَّ كلُّ ضـواري الحياةِ   يفوزونَ منها بأسْـلابها[1]

ويُحاول الشاعر أن يبعث السعادة في نفسه، ولكن هيهات؛ فشاطئ الحب لم يعد شاطئاً للحب، والحقل والنهر والساقية والبحر لم تعد جميعاً تُثير فيه الذكريـات الجميلة التي عهدها منه:

أمُرُّ عـلى زهَراتِ الحديقةِ   والحقْلِ والنهْـرِ والسّاقِيَهْ

وأمزِجُ حالكَ يأسي بهـا   فتُصبحَ قاتمةً زاهِيَـهْ

وأمْضي إلى البحْرِ كيْما يُعيد   عليَّ أناشيـديَ الماضيهْ

---

[1] –السابق، ص٤١.

فتُرغي وتُزبِدُ أمْواجُـــــــهُ   وقدْ كانَ عهْدي بها هادِيَهْ[1]

ولعل أهم ملمح في هذه المطولة هو "الموت"، وقد استخدمه شفيق معلوف في مطولته استخداماً فنيا، عبَّر من خلاله عن كثير مما يريد قوله في باكورته الأولى.

يقول الدكتور **صابر عبد الدايم** عن الموت في حياة شفيق معلوف وشعـــره: "والموت كان قضية **شفيق معلوف** الأساسية التي من أجلها رفض الحياة، وهـــو في مطلع شبابه، وعلى دعائمه بنى فلسفته فيها. وهو ينقم على الحياة بدافع من نقمتـــه على الموت، ولكنه في الوقت نفسه يتحرّق شوقاً للخلود، وهو يتمنّى الموت مكفّناً بأنوار القمر"[2].

وإننا نرى أن هذا الحكم النقدي في حاجة إلى مراجعة؛ **فشفيق معلـــوف** لم يرفض الحياة ـــ كما سنرى ـــ على أساس رؤية فلســـفية وهـــو ابـــن الواحـــدة والعشرين، وإنما رفضها ورغب في الموت ومفارقة الحياة نتيجةً للأهوال التي رآهـــا وسمع بها في صباه الباكر، وبخاصة أثناء الحرب الكونية الكبرى الأولى.

في الحلم الثاني ـــ من ثلاثية "الأحلام" ـــ وهو بعنوان "**قـــبر الشـــاعر**" ـــ يتحدث الشاعر في نشيد "زنبقة في جمجمة" عن تمنّيه أن يُكَفَّن بأضواء القمر:

ألا ليْت أنـــواره كفَّنَـــــتْ   بقاياي َمنْ شبحيْ الـــــعابرِ

لأدفنَ بيْنَ زهـــورِ الرياضِ   على ضفَّةِ النَّهَرِ الـــزَّاهِرِ[3]

---

[1] -السابق، ص٤٦.

[2] -د. صابر عبد الدايم: أدب المـــهجر، ط١، دار المعـــارف، القـــاهرة ١٩٩٣م، ص٤٣٣.

[3] -شفيق معلوف: الأحلام، ص٣٥.

وقد وضع أسفل هذه القصيدة تاريخ كتابتها (وهو ٦ تشرين الثاني (نوفمبر) ١٩٣٢م)، فما الذي جعل هذا الشاعر ابن الثامنة عشرة يضيق بالحيـــاة، ويتمنّـــى الموت مكفّناً بضوء القمر الذي أحبَّه ضمن مفردات الطبيعة التي هام بها عشقاً؟

لعل تأمله في حياته وفي حياة الناس بعـــد انتـــهاء الحـــرب الكونيـــة الأولى (١٩١٤-١٩١٧م) التي شهدها وهو صبي في التاسعة (حتى الثانية عشرة)، فرآهـــا تغتال أحلام الناس في الحياة، وتملك الحرث والنسل، فأيقن يومها أن المـــوت هـــو الحقيقة الوحيدة في الحياة، وأنه هو العرش الذي سيتبوّأه:

هـــو الموْتُ أوْرثَنيهِ جدودي　　　فلازمَني مُقْلِقـــاً مرْقدي
يدبُّ بمنسمِهِ فيطـــــــيرُ　　　شعاعَ الأضالعِ والأكْبُـــدِ
ويغتالُ نفْســـاً فيخنق منها　　　أمانيَّ تقضي بلا موْعـــدِ([1])

ومادام الموت ميراثه فمن الطبعي أن يكون القبر مثواه وعرسه المفقود الـــذي سيتبوأه كما تبوأه أجداده السابقون:

وما أذْكُرُ القبْرَ، لـــوْلمْ أجدْ　　　فيهِ عرْشاً توارثَتْهُ منْ قرونِ
تبوّأهُ في التراب جـــدودي　　　وسوف أُبوّأهُ بعد حـــينِ
فمملكتي قيْـــدَ باعٍ وحصْني　　　تصدُّ المغـــــيرينَ دوني([2])

وأكاد أظن أنَّ إحساسه بالحرب الكونية الأولى كان حادا، فما الذي يجعلـــه يقول في باكر حياته وفي مطلع رجولته في نشيد "صلاة" من "الحلم الثالث":

لقـــدْ أنْهَكَ الدَّهْرُ منِّي القوى　　　وأظلم هذا الوجود لديْك؟([3])

---

[1] -السابق، ص٢٩.

[2] -السابق، ص٣٤.

[3] -السابق، ص٤٠.

إنه لم يمر بتجارب ذاتية تستدعي هذا القول، وتجعله يقول إن الدهر قد أنهك قواه، وأصبح الوجود مظلماً في ناظريْه!

إن هذه الحرب جعلت الدنيا في ناظريه مبكراً قضية "فناء"، ومن ثمّ نـــراه في هذا النشيد يضرع إلى الله أن يأتي الفناء عاجلا إلى الحياة جميعاً، أو إلى شاعرنا على الأقل:

إلهي سألتُكَ تدميرَ هذا الــ وجودِ وتحْـــطيمَهُ بيديْكْ

سألتُكَ خنْقَ الشرورِ فهلاّ خنَقْتَ الشرورَ على قدميْكْ

سألتُكَ رِفْقاً بمنْ جَلَبْتهـــمْ يداكَ، وما ثمّ نُكْرٌ عليْـــكْ

ألَسْتَ ترى في الحياة جموعاً تُقرّحُ أعمالُهُمْ ناظـــريْكْ؟

فأفْنِ الوجودَ، وخُذْهمْ إليْكْ وإلاّ فياربِّ خُذْني إليْـــكْ[1]

إننا نلاحظ ــ من هذا المقطع ــ أنه وهو في هذه السن الباكرة يتمنّى الموت العرش الذي تبوّأه جدوده من قبله، ويتبوّأه هو من بعدهم:

إننا نرى شاعرنا قد وصل إلى حال من اليأس لا يشفيه منها إلا الموت، فـــهو الحل الحاسم لجميع مشكلات الوجود، وهو ما عبّر عنه في ختام النشيـــد بقولـــه: "يارب خذني إليك"، وهذا ما عبّر عنه شاعر مهجري آخر هو جبران خليل جبران بقوله:

شاختِ الرُّوحُ بجسمي وغَدَتْ لاترى غيْرَ خـــيالاتِ السنينْ

فإذا الأمْيالُ في صدْري مَشَتْ فبعكّاز اضْطباري تسْتعـــينْ

والْتوَتْ منّي الأماني والْحَنَتْ قبلَ أنْ أبْلُغَ حدَّ الأربعـــينْ

تلك حالي، فإذا قالتْ رحيلْ: ما عسى حلَّ بهِ؟ قولوا: الجنونْ!

وإذا قالتْ : أيشفى ويزولْ ما بهِ؟ قولوا: ستشْفيهِ المنونْ[1]

---

[1] -السابق، ص٤٠.

والموت عند الشاعر يأس من عدم الإصلاح في الحياة، وإشـــارة إلى قســـوتها وعنفها، ولا ينطوي على رغبة من رغبات الانتحار، بل على العكس من ذلك يدل على "الضيق بالقيود، والتطلع إلى عالم يفيض بنور المعرفـــة، ويســـتمتع بســـكينة السلام"([2]).

ومن ثم فإننا لا نوافق الدكتور **أنس داود** على أن هذه الرغبـــة في المـــوت "خلاص فلسفي، ونوع من الشوق لكشف عالم الغيب، وإحساس بأن المـــوت ــ كما كان يعتقد سقراط ــ هو السبيل إلى تحرير الفكر، ولن تســـتطيع النفـــس أن تدرك أي شيء على حقيقته إلا إذا قطعت كل وشيجة تربطها بالجسم لأنه يعوقـــها عن المعرفة الحقة"([3]).

إن **شفيق معلوف** في بواكيره لم يصل إلى هذه النظرة الفلسفية التي يراها **أنس داود** ــ والتي تحتاج إلى شيء من الروية والعمق والتفكير والدراسة ــ أين منها ابن الثامنة عشرة الذي يدخل إلى تجاربه الشعرية مسلحا بنظراته الرومانســـية الـــتي لم يتعمقها الدرس الفلسفي بعد([4]).

---

[1] -السابق، ص١٨٦.

[2] -د. أنس داود: التجديد في شعر المهجر، ص١٨٦.

[3] -السابق، ص١٨٦.

[4] -فيما بعد تعمقت نظرة شفيق معلوف الفلسفية، وازداد ثراؤه المعرفي، وصقلـــت تجاربه، وأصبح لا ينظر إلى الموت نهاية لآلام الحياة (كما كان يراه في نشيـــد "صـــلاة") وإنما يرى فيه عتقا للإنسان من قيود المادة، ويصبح الإنسان بعده أكثر قدرة على تقطيـــف النجوم والأسرار، وتتغير المتع الحسية إلى متع روحية.

يقول في قطعة نثرية بعنوان "صفحة أخيرة" في كتاب "ستائر الهودج" (نثر وشعر) مخاطبا زوجته الراحلة ونجيته(روز فرح معلوف):

جفناك تلاقيا لغير فراق

صرت أقرب إلى تقطيف النجوم، منك

لقد وجد مأساة العالم تُحيط به ــ في الحرب الكونية الأولى، كما أشرنا من قبل ــ ووجد الصراع ينتصر فيه القوي، فديك الصباح يصيح فجراً ليوقظ الثعالب لتلتهمه، والطيور تنشد وتغني كأنما لتُنبِّه الصيادين ليغتالوا براءها، وأصوات المناجل تُنبِّه أطماع الملاك ليلتهموا عرق الكادحين، وحفيف الغصون يُحرِّك أفؤس الحطّابين لتقطيعها، وراعي النعاج هو ذابحها، فكأنَّ الحياة أصبحت في عيني شاعرنا غابــــة لا يفوز بأسبابها إلا الضواري، التي تُباهي بقـــوة أنيابهـــا، يقـــول في نشيـــد "**يقظـــة الضواري**":

لقدْ صاحَ ديكُ الصَّباحِ فأيْقَظَ   لَهُمَ الثَّـــــعالبِ في غابِها

وأنْشَــدت الطَّيْرُ إنْشـــادَهـــا   فأقبلَ صيّادُ أسْــــــرابِها

ونبَّـــهَ صـــكُّ المناجــــلِ بيْنَ   الحقولِ مطامعَ أرْبَـــــابِها

تعالى حفيـــفُ الغُصونِ فحرَّكَ   في الكُوخِ أفؤسَ حطّابِهـــا

وراعي النِّعاجِ استعدَّ وما خلْتُ   راعيَها غيْرَ قصَّـــــــابِها

لقدْ خفَّ كلُّ ضـــواري الحياةِ   يفـــــوزونَ منها بأسْلابِها

وما إن تفوزَ سوى كلِّ نفْـــسٍ   تُــباهي بقـــوَّةِ أنيابِها[1]

وهكذا كانت كل لفتة من لفتات شاعرنا إلى مظهر من مظاهر الحياة تكسبه هما ويأساً من الإصلاح، ومن ثم رغبة في الموت فراراً من هذه الحياة التي تمتلئ بكل ما هو بغيض إلى نفسه الرقيقة.

يوم كنت على الأرض

ذكراك متعة لروحي، وهي تُرافقني

في يقظاتي

ما أشوقني إلى رؤيتك في الحلم، ولكنني

منذ فارقتني .. فارقَتْني أحلامي (ستائر الهودج، ص١٤٣)

[1] -شفيق معلوف: الأحلام، ص٤٠.

لقد رأى **شفيق معلوف** الحياة أشبه بالغابة، والبقاء فيها للأقوى والشرس المسلح بآلات الفناء، ومن ثم تغنى بالموت، وصار الموت هو أنشودته الأثيرة والكبرى في مطولته "الأحلام".



طائر الشمس .. مغتربا([1])

(١)

محمد مهران السيد شاعر من الجيل الذي عبد الطريق أمام القصيدة الجديدة (قصيدة التفعيلة) بين فيلق الرواد: **نازك الملائكة، وبدر شاكر السياب، وصلاح عبد الصبور، وعبد المنعم عواد يوسف، وحسن فتح الباب، ومجاهد عبد المنعم مجاهد، وكمال نشأت، وخليل حاوي، ونزار قباني** ... وغيرهم. ولم يكن يدور في خلده أن قصيدة التفعيلة ستصل إلى ما وصلت إليه الآن من كتابة أشبه بكتابة الأحاجي والرموز، وهي كتابة لا تحتاج إلىقارئ أو ناقد، وإنما تحتاج إلى "كهان" من نوع خاص، يستطيعون أن يفكوا طلاسمها، ويصبغوا عليها من أرواحهم وشطحاهم ما يجعلها قصيدة تنتمي إلى "فن الشعر العظيم!"، أو فن العرب الأول، كما قال أسلافنا، وكما نقول دائما.

ولقد أصدر **محمد مهران السيد** عدة دواوين شعرية، منها:"**بدلا من الكذب**"، و"الدم في الحدائق" مع آخرين، و"ثرثرة لا أعتذر عنها"، ... وغيرها، كما أصدر مسرحيتين شعريتين هما: "الحربة والسهم"، و"حكاية من وادي الملح". وقد كتبت عن شعره عدة دراسات أدبية في بعض الدوريات، مثل: "المجلة، و"الكاتب"، و"الشعر"، و"الرافعي" ... وغيرها، وتناولت مسرحه الشعري عدة رسائل جامعية، وكتب عنه الدكاترة والأساتذة: **أنس داود، وعلي البطل، ومحمد رحومة، وفوزي عيسى، وحسين علي محمد، ومحمود حنفي كساب** ... وغيرهم.

[1] -نشرت في مجلة "الشرق" السعودية، في ١٩٩٢/٣/٧م.

لكن حجم الكتابة عن **محمد مهران السيد** ــ ولا أقول الكيف، فكل هــذه الدراسات دراسات جيدة استطاعت أن تدلف إلى أعماق هذه الشاعرية الكبــيرة، وتفهم تجربتها، وتحاورها غالباً بصدق واقتدار ــ أقول: لكن حجم هذه الكتابــات التي كُتبت عن أعمال **محمد مهران السيد** لا تتواءم مع حجم شاعريته الضخمة.

فهذا الشاعر من روّاد تجربة أدبية جديدة هي "شعر التفعيلة"، وله ستة دواوين ومسرحيتان، وهو يكتب وينشر منذ ثلث قرن، وهو شاعر له قضية، وليس شــاعراً كغيره من الشعراء الذين "يكتبون" الشعر، ويجعلون من الكتابة عمليــة "ارتــزاق"، ونوعاً من الوجاهة الاجتماعية حتى يُقال إنهم شعراء .. ومع هذا لم يصــدر عنــه كتاب نقدي مكتمل، يُتابع تجربته ويرصدها، ويضعه بين قمة شعراء عصره، بينمــا صدرت كتب ودراسات "ببليوجرافية" عن شعراء أقل منه شأناً، وأصغر حجمــاً، وأضعف شاعريةً.

نقول كل هذا في المقدمة لأن **محمد مهران السيد** في ديوانه الأخــير **"طــائر الشمس"**، وإن حافظ على سماته الفنية وطوّرها، فإننا نلمحه في هذا الديوان يُحس إحساساً حادا باغترابه، وعدم تواؤمه مع هذا العصر الذي من أهم سماته "التدجين"، تدجين الأصوات الشعرية المتمردة والمتفردة، وتفريغها من محتواهــا حــتى تُصبــح أصوات سادتها،لا أصواتها هي:

سأهجرُكمْ ما استطعْتُ مليا
فلا تستفزُّوا الجراحَ لديّا
لكمُ دينُكُمْ وانتفاخُ الجيوبْ
وساقيةُ لا تملُّ العويلْ
تسيلُ قواديسُها بالذنوبْ
ولي بعضُ نايٍ قديمٍ يُدندنْ

جنايتُهُ ..

أنَّهُ لَمْ يُدَجَّنْ([1]).

فهو يحسُّ بغربته في مجتمعه، وأنه غير قادر علـــى الاندمـــاج فيـــه، فبينمـــا "الآخرون" غايتهم انتفاخ الجيوب، واكتناز الثراء في هذا الزمن الوغد، فإن ديـــدن شاعرنا أصالته المنتمية إلى الأرض، والتغني بها، ورفض "التدجين".

وهذا الديوان المُغترب يُثير إشكالية، فصاحبه ومبدعه شاعر مسرحي متمرس، قادر على أن يخلق أبطالا ويجعلهم يتحاورون ويُقدِّمون قضايا مسرحه "الواقعـــي"، وإن اتخذ قناعاً تاريخيا. فلماذا يدع المسرحية الشعرية هذه المرة، ويقدِّم شعراً يكشف عن وجهه الحقيقي "المغترب"؟ ولماذا يكون هو "المغترب" لا بطله؟

(٢)

لاحظنا في المسرح الشعري منذ بدايته الحقيقية في أواخر الثلـــث الأول مـــن قرننا العشرين نزوع أبطاله نزوعاً رومانسيا إلى الاغتراب (لوجود مســـتعمر قـــوي باطش، ولمثالية هؤلاء الشعراء، وعدم قدرتهم على الاشتبـــاك مـــع واقـــع آســـن، ولعجزهم عن تغيير هذا الواقع ليتلاءم مع رؤاهم ومطامحهم، فانعكس ذلـــك علـــى سلوك أبطالهم)، ثم في منتصف القرن جاءت الثورة، وظن الشعراء أن حلمـــــهم في التحرر أصبح قاب قوسين، ولكن سرعان ما أظهرت هذه الثورة وجهها الحقيقـــي، فصادرت الحريات، و لم تحقق للإنسان الكرامة التي وعدته بها، ومن ثم فـــإن نـــبرة الإحساس بالغربة تزداد عند البطل([2]).

---

[1] –محمد مهران السيد: طائر الشمس، ط١، سلسلة "أصوات ادبية" (٢١)، الهيئـــة العامة لقصور الثقافة، مطابع الأهرام، القاهرة، أكتوبر ١٩٩١م، ص٩،١٠.

[2] –انظر فصليْ: الطل متمردا، والبطل مغترباً في دراستنا "البطل فـــي المســـرح الشعري المعاصر"، ط١، سلسلة "كتابات نقدية" (٦)، الهيئة العامة لقصور الثقافة، مطـــابع الأهرام، القاهرة، يناير ١٩٩١م.

وإذا عرضنا في عُجالة لملامح البطل المغترب في المسرح الشعري، فإننا سنجده منسحباً من الواقع، محتمياً بكهف نفسه، باكياً اغترابه.

إن "قيس بن الملوح" في مسرحية "**مجنون ليلى**" **لشوقي** يُشبب بمحبوبته وابنة عمه "ليلى"، ويُعلن حبه لها في قصائده، فترفض الزواج منه لأنه تمرّد علـــى البنـــاء الاجتماعي وأعرافه وتقاليده، فيعيش وحيداً طريداً، يُصادق الســـباع والظبـــاء في الصحراء، ينعى حظه، لأنه طريد المقادير، طريد الحياة.

قيس: **لقـــد بقيت خفقةٌ في السراج**

سيلفــــــظُهــا ثمّ لا يسْطعُ

... طريدَ المقادير هل من يجيــ

ـــرك منها سوى الموتِ، أو يمنعُ؟

... طريد الحيـــاةِ، ألا تستقرُّ

ألا تستريحُ ألا تهجــــــعُ؟[1]

وفي وحدته القاسية تكون نهايته غريباً وحيداً، إلا من راوية أشعاره "زيـــاد"، ومن ظبي سارح يمرُّ به:

قيس: (يمر به ظبي سارح، فيتأمله قليلاً ويُناجيه):

يا ظَبْيُ بكٌ من افتــــــــداكَ بمالِهِ

إذْ أنتَ عانٍ تُشترى وتُبـــاعُ

وأباحَ طفلَكَ مـــــــــاءَهُ وطعَامَهُ

إذْ هنَّ عطشى بالفـــلاةِ جياعُ

يا قاعُ كنْ نعشي، وكنْ كفني، وكُنْ

قبري، وقُمْ في مـــأتمي يا قاعُ

---

[1] -أحمد شوقي: مطبعة الكيلاني، القاهرة، ١٩٦٧م، ص١٢٤-١٢٧.

واجمعْ لتأبيني الظبـــاءَ، ومنْ رأى

ميْتاً بأسرابِ الظباءِ يُشـــاعُ

أتُرى أموتُ كما حييتُ مُشـــرَّداً

لا الأهلُ منْ حولي، ولا الأتباعُ

وأبيتُ وحدي، لا الوحوشُ أوانسٌ

حَولي هناكَ، ولا الظباءُ رِتاعُ[1]

و"عروة بن حزام" في مسرحية "شهيد بني عذرة" لهاشم الرفاعي، يصـــف غربته هذه بقوله:

أُقيمُ غريبَ الدارِ والأهلِ نازحاً

أحنُّ كما حنَّتْ بغُصْنٍ سوانحُ[2]

فهو غريب حتى لو أقام في الديار.

و"الشبلي" في مسرحية "مأساة الحلاج" لصلاح عبد الصبور يُخاطب صديقه "الحلاج" قائلا: إنهما ليسا من أهل الدنيا، وهذا يكشف عن غربتـــهما المروّعـــة، وإحساسهما الحاد بها:

الشبلي: يا حلاّجُ اسمعْ قولي

لسنا منْ أهل الدُّنيا حتى تُلهينا الدنيا

.. طرنا بجناحيْنْ

ولمسنا أهدابَ النورْ

هل تُبصرُ عندئذٍ من قلبِ غمامتنا الفضّيّةْ

إلا أشباحاً حائلةً تذوي في وَهَجِ العرفانْ

---

[1] -المصدر السابق، ص١٣٠.

[2] -هاشم الرفاعي: شهيد بني عذرة، الزقازيق ١٩٥٥، ص٤١.

وظلالا زائلةً لا تُمسكُها الأجفانْ؟[1]

و"الشاعر" في المسرحية التي تحمل نفس العنوان **لأنس داود**، تمثـــل البطـــل المغترب خير تمثيل،(وهي مكتوبة في عقد الثمانينيات، العقد الذي أنتج مجموعة "طائر الشمس" التي نتناولها)؛ فالشاعر نافر من أمه التي تُمثِّل الأسرة والبناء الاجتماعي، إن امه تفرح بعودته من القاهرة، وتعده بالرعاية، فيقاطعها في نبرة مرة ساخرة:

الشاعر: كما **ترعيْن كتاكيتَكِ يا أُمي**

مزرعة التدجين الأبديه[2]

البيت، الأسرة والزوجة، والأولادْ

العادة، والعرفْ

يحكمنا الأسلافْ

منْ جوفِ القبرْ

لا يا أمي ..كبر النسرْ

انطلق النسْر

ما عادَ يطيقُ الأسْرْ

أبحثُ عنْ وجهي في هذا العصْرْ

عنْ قانونٍ ينبعُ منْ ذاتي[3]

وهو نافر من الشيخ الذي يمثل السلطة الدينية:

---

[1] -صلاح عبد الصبور: مأساة الحلاج، دار القلم، القاهرة ١٩٦٦، ص٢٧،٢٨.

[2] -هنا التدجين أيضا، تمارسه الأسرة عند أنس داود، ويُمارسه المجتمع عند محمد مهران السيد.

[3]- أنس داود: الشاعر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ١٩٨٦م، ص١٠٧، ١٠٨.

الشاعر: (منفجراً في ضيق) **اسكتْ .. اسكتْ**

ثرثرْتَ .. وأكثرْتْ

أنتَ تُطاردُني في كلّ سبيلْ

حتى في جوفِ البيْتْ

تحملُ كالرّشّاشِ مُكبِّرَ صوتْ

وتُصوِّبُ في أُذني فوّهة المقتْ([1])

وهو نافر من الشرطي الذي يُمثل الحكم، وأداة الضبط الاجتماعي والالتزام، ولذا فهو يكره كما يقول:

شارتَهُ، قامتَهُ، بسمتَهُ المُفتَعَلهْ

نظرتَهُ الناريَّهْ

في أرغفةِ الخبزِ

وأوردةِ الباذنجان

وبالوعاتِ الطرقِ الطافحةِ

وأمعاءِ المدنِ الميتةِ المنسيَّهْ([2])

كما ينفر من التاجر الذي يُمثّل الثروة المتحكمة، والتملُّك لكل الأشياء التي تقهر أرواح البسطاء([3])، ومن ثم يُحس بالغربة والسأم:

ملّتْ روحي الأشياءْ

وسئمتُ اللُّعبَهْ

أغربُ ما فيها

---

[1] -المصدر السابق، ص١١٢، ١١٣.

[2] - المصدر السابق، ص١١٤.

[3] -المصدر السابق، ص١٠٩،١١٠.

أنك تلقى نفسَكَ مزجوجاً بينَ براثنِها

مطحونَ الرغبةِ

حتى لا تُدرك من أنتْ

ولماذا جئتْ

وإلى أينَ تسيرْ([1])

ويُفضي الإحساس بالغربة إلى الموت عشقاً: "قيس بن الملوح" في مجنون ليلى" **لشوقي**، و"عروة بن حزام" في "شهيد بني عذرة" **لهاشم الرفاعي**، وإلى الموت شنقاً "الحلاج" في "مأساة الحلاج" **لصلاح عبد الصبور**، وإلى الموت انتحاراً "صـــالح" في "الشاعر" **لأنس داود**.

(٣)

إن بطل **محمد مهران السيد** في هذه المجموعة هو صوته هو.

وهذا يؤدي بنا إلى تساؤل مشروع:

لماذا قدَّم الشاعر نفسه بطلا من خلال قصائده الغنائية في هذا الديـــــوان و لم يُقدم نصا مسرحيا، يطرح "البطل" من خلال رؤاه؟

والإجابة سهلة: إن المعركة احتدمت في الواقع المصري في العقدين الأخيرين، وأسفرت عن شراسة الواقع الذي لم تعد تُجدي مواجهته من خلال قناع مسرحي، وإنما لابد من مواجهته وجهاً لوجه، دون مواراة([2]).

ومن ملامح هذا الواقع الشرس، كما تُنبئُنا هذه المجموعة:

---

[1] -المصدر السابق، ص١١٧،١١٨.

[2] -وقد فطن لذلك الراحل يوسف إدريس يوم أن امتنع عن كتابة القصة في العقـــد الأخير من حياته (١٩٨١-١٩٩١م)، وأخذ يكتب مقالاته تحت عنوان "من مفكرتـــي" فـــي الأهرام، وعلّل ذلك بأن الواقع يريد مواجهة صريحة دون قناع فني.

١-ضياع دور الشاعر:

لقد كان للشاعر دوره الأسمى في مجتمعه، وقد عرف مجتمعنا العربي منذ الجاهلية للشاعر مكانه. تقول الدكتورة **بنت الشاطئ**: "المجتمع العربي في ذلك الزمن البعيد قد حدد للشعر مهمته، وهي **التعبير عن الجماعة**، كما حدد للشاعر مكانه حين **وكل إليه القيادة المعنوية لقومه**، وبمقدار ما كان لهذه المهمة من جلال وخطر كانت القبيلة تحتفل بنبوغ شاعر فيها، وتتقبل التهنئة فيه، وتعده ذخيرة مجد وقوة لها ... وكان اعتزاز القبيلة بشاعرها أكثر من اعتزازها بالفارس الذي يحمي الحمى بسيفه ... دفعت إليه حاجة القبيلة إلى قيادة وجدانية، تبث في أبنائها روح المروءة والنجدة وإباء الضيم، وتحدوهم في صراعها من أجل الوجود والبقاء"([1]).

ولكن الشاعر فقد هذه المرتبة حينما لم يعد صوت صاحبه، بل صوت سيِّده، وتحول من طليعة في الركب إلى "حذاء" يلبسه السيد، وهي صورة قاسية (مع ما يُصاحبها من المهانة)، ولكنها مُبرَّرة، لتُعمِّق فينا رفض الشعر الذي يكون على هذه الشاكلة:

ذهبَتْ ريحُ بُغاثِ الشعراءْ
لما صاروا أقفيةً ودِلاءْ
لما التقطوا
من حجر الخصيانِ عطاياهمْ
أوْ دفعوا الجزيةَ منْ لحمِ الفقراءْ
صار الواحدُ منهمْ
نعلاً مهترئاً

---

[1] د. بنت الشاطئ: قيم جديدة للأدب العربي، ط١، دار المعرفة، القاهرة، أكتوبر ١٩٦١م، ص١٨،١٩.

أوْ

في أفضلِ حالاتِ البيْعِ حذاءْ([1])

لقد صار الشاعر يدفع جزية سكوته لسيده قطعاً من لحم الفقراء، وهي صورة بارعة في المفارقة، تُرينا كيف صار الشاعر في زماننا يخدع الناس بنبوءاته الكاذبة، وصمتِه غير البليغ، حينما يجب أن يصدح بالتمرد والاحتجاج.

٢-قبح الواقع:

لقد كشف الواقع عن سوأته، فأصبح قبيحاً بلا رتوش:

قدْ شاختِ الأشياءُ في كَنَفِ الغواني

وتقوّستْ قاماتُ أعمدةِ الأماني

لم يبقَ في كتب الكهانةِ ما يُثيرْ

إلاّ المواجعْ

وتكشّفتْ سوءاتُ دجّالي الصّوامعْ([2])

وهي بكائيات حزينة ترثي في واقعنا رجالاً كالغواني شاخت الآمال في رحالهم، وتكسَّرت قامات الأماني، فإذا بحثت ما قاله عنهم بعضُ خُدَّامهم من "الكهنة" أرباب الأقلام، وتكشفت لك سوءاتهم عن كل قبيح!

فهل الزيف طمى وعمَّ وانعدمت الرؤية الصحيحة أمام هؤلاء؟!

كثيرةٌ هي المرافئُ اللصوصْ

كثيرةٌ هي الخواتمُ التي بلا فصوصْ([3])

٣-موت الأحلام القديمة:

---

[1] -محمد مهران السيد: طائر الشمس، ص٥،٦.

[2] -المصدر السابق، ص٨.

[3] -المصدر السابق، ص٢٨.

لقد ماتت الأحلام الجميلة والأماني العذبة التي غنى لها محمد مهران السيد وزملاؤه الرواد، فقد كشف العصر عن سوأته كما قدّمنا([1])، وتلا هذا القهر هزيمة مروّعة أمام إسرائيل (أسماها فلاسفة النكبات: نكسة)، ومن ثم فهو يرى النيل (رمز التجدد، والشعب، والتشبث بالأرض) عجوزاً، مبتعداً عن الجذور، حتى لا يُمارس فعالياته في الإنبات والإثمار:

منْ أبعدَ النهرَ العجوزَ عن الأصابعْ

وعنِ الجذورْ؟

من ذا الذي أغراهُ بالصَّفِّ الأخيرْ؟

أمْ حيَّدوهُ فلا يثورُ ولا يُمانِعْ؟!

وأنا الذي عاينْتُهُ يقظانَ في كلِّ المواقعْ

وعرفتُهُ، والنجعُ منكفئٌ عليْهِ ..

يُذيبُ فيهِ مرارةَ الصبَّارِ ..

في ليْلِ المواجعْ ([2])

ووراء موت الأحلام والأماني القديمة نلمح رؤيا كابوسية يُحيط بها وعي الشاعر، لكن قدرته لا تستطيع لها دفعاً، فكيف له وحده في "عصر التدجين" أن يمنع الغربان، والمرابين، والخراتيت التي تجتمع جميعاً على الاقتناص والفرار؟

نهرٌ من الغربانِ يحتضنُ المدى

فالبثْ هنا..

حتى تُغنِّي الشمسُ ثانيةً، وتنفتحُ الكُوى

---

[1] -كان محمد مهران السيد من أول الذين أحسوا بهول نكبة ١٩٦٧م، انظر ديوانيه "الدم في الحدائق"، و"ثرثرة لا أعتذر عنها".

[2] -محمد مهران السيد: طائر الشمس، ص١٢،١٣.

قد ضاع منا البعدُ، واشتبكَتْ خيوطُ شصوصنا

وتصادمتْ أحلامُنا

ولكلّ "مرْءٍ" ما نوَى

ويْلٌ لنا .. ويْلٌ لنا .. ويْلٌ لنا ..

منْ كلّ فاصلةٍ تُباعدُ بيننا

أمدينتي هذي، وسكّانُ الشواهق أهلنا

منْ حطّ في الليلِ المُقامرِ فوْقَنا

أيُّ الحشائشِ قدْ تنامتْ تحتنا؟

منْ أيِّ مُنعَطفٍ أتى

هذا القطيعُ من الخراتيتِ الغبيَّةِ حولنا

ويْلٌ لنا .. ويْلٌ لنا .. ويْلٌ لنا ..([1])

وتكراره جملة "ويْلٌ لنا" تُذكّرنا بجمل "الندب" القصيرة في "العدُّودة" المصرية، وكأنه يتعزّى عن ماض لا أمل في رجوعه، فقد أضعناه جميعاً، أو شاركنا جميعاً في ضياعه بسكوتنا، وحسن نيتنا، وعدم مواجهة أوجُهُ القصور فيه وفينا.

لقد كان **محمد مهران السيد** من الشعراء القلائل الذين رأوْا، وحذروا من وقوع الكارثة:

هنا

حيث يحلو لأيدي الخفاءِ الزنا

ويُفرخُ في القشِّ فقسٌ رديءْ

ويطفو على السطحِ شعرُ الصبايا، وعُريُ الأراملْ

وفجرُ العيونِ التي استُلَّ منها النقاءُ الصَّديقْ

---

[1] -المصدر السابق، ص١٨،١٩.

ليأتي اللصوصُ بمنْ لا يُفيقْ
فيسلكُنا خرزاً من رقيقْ
تضيعُ المسافاتُ منهُ
ويرتدُّ عنهُ الشروقْ
ويُطعمُ تاريخَهُ في انطفاءِ الليالي التي لمْ تُحدِّد له موطِنا!
يحطُّ بنا الرَّحْلُ بعد انقضاءِ القرونِ بوادي العويلْ
فلا شيءَ بعدُ، تغذُّ إليه الخُطا القاحلةْ([1])

ولكن رغم رؤيته وتحذيره، هاهي تقع وتتكرّر، في غزو لبنان واحتلاله نحـــو ثمانين يوماً (صيف ١٩٨٢م)، ومن ثم فقد أصبح الشاعر يشك في قدرة الرؤيـــة أن تفعل شيئا، أو أن تُحرك الكلمة مواتاً عاما، أو أن يكون للشعر جـــدوى في هـــذا الواقع الذي يُحاصرنا كالكابوس، يقول في أبيات متفرقة ـــ من قصيدتـــه "بطاقـــة اعتذار" ـــ التي ألقاها في مهرجان "شوقي وحافظ" (أكتوبر ١٩٨٢م) ـــ:

*أنفرحُ والمصائبُ كاسحاتٌ ونُقْصَفُ والدُّنا .. قتلٌ وحرْقُ؟
*ونشمخُ والشراذمُ في دمانا تُهـــوِّدُ ما تشاءُ .. وتسترِقُّ؟
*كتائبُ لا يمرُّ بها ضمـــيرٌ ولم ينبـــضْ بها للأرضِ عِرْقُ!
*أعُربٌ نحنُ حقا أم مـــطايا فإني لا أُصدِّقُ يا دمشْـــق([2])

وكأنه يجلد نفسه، ويجلد قومه بهذه القصيدة التي يُعارض بها رائعة شوقـــي في دمشق والتي مطلعها:

سلامٌ من صَبا بـــردى أرقُّ ودمعٌ لا يُكَفْكَفُ يا دمشقُ

---

[1] -المصدر السابق، ص٤٤،٤٥.
[2] -المصدر السابق، ص٥١،٥٢.

والمعارضة هنا، تعني مفارقة بارعة، طرفها عصر **شوقي** الذي كان يحنق ويغيظ ويتمزق إذا ديست كرامته في أي طرف من أطراف دنيانا العربية، وطرفها الآخـــر عصر **محمد مهران السيد** "العربي" ـــ عصرنا ـــ الذي يرى إسرائيل تحتل لبنان أكثر من شهرين فلا يثور، ولا يتحرك.

٤-جمود المجتمع، وعدم قبوله للتجديد:

هذا المجتمع المحافظ، الذي لا يميل إلى التجديد، والتوجُّس من أي فكر قبـــل مناقشته، يجعل الشاعر أكثر إحساساً باغترابه. فهاهو في السابعة والخمسين من عمره ([1]) لا يستطيع أن يقول ما يحسه وسط مجتمع يتحصَّن بالغابر، ويلـــوذ بالمـــاضي، ويُغلق أبواب التاريخ في وجه المستقبل:

فأنا،

لا أضربُ فأساً في حقلٍ محروثْ
لا أشربُ منْ غيرِ إنائي،
حتى لو كانَ الآخرُ منْ ذهَبٍ موروثْ
أتجَدَّدُ كلَّ مساءٍ في شرنْقَتي،
ألفظُها الفجرَ .. لأُشرقَ في دنيا الناسِ
بعيداً عنْ هذا الشعرِ المهموسْ
يا اللهْ ..
هذا اللائمُ لا يعرفُ شيئاً عنْ وَجَعي المُتجدِّدْ
وكموني .. حتى لا يُعديني المُعتادُ .. المكرورُ .. المُتبَلِّدْ
أتمنّى ، لكنّي لا أعرفُ كيفَ أُغرِّدْ

---

[1] -أثناء كتابة القصيدة، أما الان فهو في الرابعـــة والســتين (١٩٩٢م) أطـــال الله عمره.

أخيلتي طاردَها الشُّطّارُ وأرداها البصّاصونْ
حاصَرَها الصمتُ الأسمنتيُّ، وهذا الصَّفُّ المُتردّدْ
أحملُ قارورةَ أشواقي الزْرنيخيةِ نخباً
أتجرَّعُها، وهماً .. وهما
منْ يُدركُ أنّي في الدَّرَكِ السابعِ والخمسينْ
أمضي فوقَ الحافّةْ
ألتقطُ الأوراقَ الجافّةْ[1]

***

بقي أن نقول: إن اغتراب الشاعر المصري (منذ مطلع الثلاثينيات إلى الآن) كان يُفضي بقناعه المسرحي (بطلِه) إلى الموت، او الشنق، أو الانتحار، ولأن **محمد مهران السيد** لا يُريد هذه النهاية لقناعه، ولأنه يحتفي بالحياة، ولأنه له قضية اجتماعية (هي الانحياز إلى البسطاء الذين لا صوت لهم)، .. لهذا كلّه آثر أن يبتعد عن الشكل المسرحي، وأن يصوغ رؤيته في غنائيته المباشرة (إنه صوت الشعب، والشعب رغم ضياعه، أو الظلم الذي يحيق به، أو تغْييبه .. لا يموت، فكيف يموت شاعره؟).

لقد آثر **محمد مهران السيد** إذن أن يكتب شعراً غنائيا يُواجه به الواقع مواجهة حية، فكما ان الواقع شراسته بادية وكاشفة عن سوأتها، فليواجه هذا القبح بالغناء، وهذا سلاحُه. فليواجه القبح وكل مظاهر السقوط والقنوط وجهاً لوجه، دون قناع.

لقد رأى "طائر الشمس" الحقيقة، وكانت رؤيته فاجعة موجعة، أشبه بالرؤى الكابوسية، لكنها كانت صادقة وحقيقية، وحسبه هذا.

---

[1] -المصدر السابق، ص٧٨،٧٩.

"تغريد الطائر الآلي": الرؤية والأداة[1]

(١)

كانت ((مسافر إلى الله)) مجموعة **أحمد فضل شبلول** الأولى، مناسبة للتــأمل في تجربة شاعر جديد، قادر على أن يؤنسن جمادات الطبيعة، فنرى (سلام الشمس) و(أسرار الحرف) و(أحلام الماء) بل نتقدم خطوة، فنرى البحر كائنًا حيًّا، صديقـــا للشاعر في رحاب الإسكندرية الأم الرؤوم:

هذا بحرُكِ يفتحُ لي قلبَهْ

هذا موجُكِ مدَّ الزَّبَدَ الدافىءَ سترًا فوقي

هذا رملُكِ تبرٌ أتوسَّدُ أفقهْ

هذا فجرُكِ يوقظني قبلَ صياحِ الديكةْ [2]

لقد استطاع هذا الشاعر أن يحرِّك الجمادات ويؤنســـنها، لا كمـــا يفعـــل الرومانسيون، وإنما امتزجت عنده الجمادات بالمعنويات، والسذاجة والبراءة، والإيحاء بالفطرة الشعرية، فتتخلق كائنات شعرية جديدة في منطقة مابين الشعور والواقـــع. يقول في قصيدة ((نشيد القرون)):

هناك على المنحنى

---

[1] -نشرت على حلقتين في صحيفة "رسالة الجامعة" التي تصدرها جامعـــة الملـــك ســـعود بالريـــاض، فـــي العـــدد (٦٢٩) ٤/١٠/١٩٩٧م، ص٦، والعـــدد (٦٣١) ١٨/١٠/١٩٩٧م، ص٥. كما نشر في مجلة "البيان"، العـــدد (٣٣٠)، ينـــاير ١٩٩٨م، ص ص ٩٧-١٠٤.

[2] -أحمد فضل شبلول: مسافر إلى الله، الإسكندرية: كتاب فاروس، مـــايو ١٩٨٠م، ص١١.

تضيءُ السنون

ويصعدُ خلف المدى

سؤالُ السكونْ

ويشدو لسانُ الذُّرَى

ويقفز طفلُ العصور

وعينُ المساءِ تهادنُ عيَن الليالي وراء الهجير

وفي الليلِ يسحرُ صوتُ ارتعاشِ الدُّهُور

وفي الفجر يجري الندى في مسامِ الحياة

فتنمو جبالُ الشموسْ

وتُبنى سماءُ النهارْ

من أجل محاولة لتذوق هذا الشعر عليك أن تدخل عالمه، بقلب شفافٍ مستعدٍّ لتقبل الأشياء الجديدة. فهناك يتآلف في بواكير **شبلول**، مالايتآلف في الواقع: يتآلف المنحنى، والسنون، والمدى، والسكون. ويشدو الذُّرا بمولد الإنسان الجديد الذي حلمت به العصور الأولى. والليالي التي يتغنى بها الشعراء، محبذين سمرها، أو شاكين سهدها، أصبحت ذات عينٍ مترقبة لهذا الإنسان الجديد، الذي يقفز قفزته المرتقبة من الظلام إلى الفجر، فتبدأ حياةٌ جديدة هي حياة هذا الإنسان المتحيِّش باكتشافاته وعلومه، فيصنع المدنية، وتُبنى الحضارة:

فتنمو جبالُ الشموسْ

وتُبنى سماءُ النهارْ

لقد كان الشاعرُ الحديثُ دائما متوجِّسًا من كائنات الطبيعة (الأخرى) يتوحَّد بها، ويشتاقُ إليها، ويرى أنها أمه، وأنها جزء منه. لكنها — في الوقت نفسه —

الآخر الذي يُعذّبه، ويدفعه إلى الموت في النهاية. ولعل قصيدة الشاعر اللبناني **فــؤاد رفقة** توضح ذلك، فإنسانه جزءٌ من مفردات الطبيعة، بل هو ابن لها:

على حدودِ الغابِ في

أواخر النهار

ولدتُ من سحابة

يحبها البذار

ولدت في مسافةٍ

تغسِّلُ الحجار

بنجمةٍ خضراءَ في المحار

***

وعندما انزلقتُ من محاجر الستار

تطلعت عيناك ، ماذا

لم تكن بعيدةً

مسالكُ المزار

حضنتها، عرفتها قريبةً

من أرضها الثمارْ. ([1])

لقد ولِدَ إنسانُهُ من سحابة، حيث الطبيعة متجلية في النص: الغاب، أواخر النهار، البذار، الحجار، نجمة، المحار، الثمار،... لكنَّ إنسان **فؤاد رفقة** مطاردٌ من هذه الطبيعة، حزين كحزن الرومانسيين. ينطلق في مجاله لايلوي على شيء. قد يحطّم بعض العوائق التي تقف في طريقه، لكنه وحيد لايأتلف مع الناس الذين هُمْ:

---

[1] – فؤاد رفقة: أربع قصائد ١ـ رسالة من البيت، مجلة (شعر) السنة الخامسة، العدد (٢٠) أيلول ١٩٦١، ص ٥٦.

غريبةٌ وجوههم، لغاتُهم

تمرُّ في طريقهم

....

تموت في أواخر النهار ([1])

إن علاقة إنسان **فؤاد رفقة** ـــ الذي اخترناه نموذجًا لقصيدة التفعيلة الرومانسية ـــ يجد العوائق التي توصله إلى نهايته المحتومة، فقشرة النهار تضيق، ووجه الرحيل يملأ الأفق فيصيب القلبَ بالدوار، وهو يحس بوحدته وغربته وعدم وجود مايبكي عليه، فكأن إنسانه هو ((البطل الوغد)) الذي يريد أن يحقق ذاته كجزء من الكون، فلايجد إلا ((الآخر)) الذي يريد أن يعوقه عن الانطلاق، وتحقيق مايريد، فتكون حياتُه قصيرة كحياة نهارٍ بين ظلامين !.

إن علاقة الشاعر الرومانسي بالطبيعة على الرغم من انطلاقه منها، واحتوائه لها، وولهه بها أصبحت في الشعر الحر في نماذجه التفعيلية علاقةً هشَّة، ذات قشرة خارجية لاتنفذ إلى الصميم، ومن ثم فهي محكومة بنظرة وجودية ضيقة، تفترض في الآخر أن يكون جحيمك، وأنٍ يكون وجوده عاملا في إقصائك نحو العدم، أو نحو الموت المبكر.

لكنَّ **أحمد فضل شبلول** منذ ديوانه المبكر ((مسافر إلى اللّه)) كان منطلقًا وجدانيًّا من حبِّ الآخر، والتكامل معه، ويمكن أن نرصد ذلك في أكثر من نص، لكننا نتوقف عند ((إضاءة الماء)) حيث يقول فيها:

الماء خليلي

منذ اليومِ الأوّلِ من أيام الخلق

والموجُ رفيقي

---

[1] - السابق، ص ٥٦.

منذ دوائرَ تكويناتِ الأرض
والرملُ صديقي
منذ بداية ترنيمات الضوء
والشمسُ طريقي
نحو الحبِّ ،
ونحو الدفءِ ،
ونحو الشوقْ .
فتعالي يا أزهارَ العشق
كيما نتسامر بين دروبِ الفَجْر
وتمادي ياأغصانَ الماء
كيما نتلاقى فوق سماءِ الصحراء
فالماءُ اليومَ حبيبي
والماءُ الآنَ شريكي
وسيبقي الماءُ قصيدي
حتى آخر عطرٍ من أنفاسِ الشعرِ
وحتى آخر قطرةْ
من قطرات الروح ([1])

نرى هنا الصداقة بين الشاعر والماء، وهي ليست صداقة عابرة، وإنما هي توأمة منذ أن خلق اللّهُ آدم، بل قبل أن يخلق آدم. وتمتد الصورة من الماء إلى تدفقه، حيث يختار لفظة الموج، ويخبر عنها بأنه رفيق. وتقتضي الرفقة الملازمة، مع الحبِّ والإعزاز والبوْح بمكنون القلب. وكأن الشاعر هنا يتماهى مرة ثانية مع دوائر

[1] -أحمد فضل شبلول: مسافر إلى الله، ص ٢٨،٢٩.

تكوينات الأرض، فيعبر بلسانها. وتمتدُّ الصورة لتضم في أطرافها: الرمل، والضـــوء، والأزهار، والدروب، والأغصان، والصحراء... فلاتحس بنفورٍ من معنى، ولانبـــوٍّ كلمة، وإنما تشعر أن هذا النصَّ يعبر عن نفس مؤمنة موحِّدة، تناغمت مع الكـــون، وسبَّحتْ بعظمة الخالق عزَّ وجلَّ {وإن من شيءٍ إلا يسبِّح بحمده} (الإسراء: بعض الآية ٤٤).

(٢)

انطلق شبلول من أنسنة الكائنات في ديوانه الأول إلى أنسنة الآلة في ديوانـــه الجديد ((تغريد الطائر الآلي)) الذي يضم ١٨ (ثماني عشرة) قصيدة، فنرى الحاسوبَ يخاطبُ الشاعرَ، بأنه لايمتلك قدرته الفذَّة على الرؤية والكشف، وأن روحَه ((لاحظ دلالة اللفظ فقد أصبح الحاسوبُ عند شبلول إنسانًا بالفعل له روحُـــه، وأشواقُـــه، وآمالُه، وقدراتُه المحدودة)) لاتستطيع أن تجاري قدرات الشاعر:

جلسَ الشاعرُ فوق نوافذِه
أرسلَ كلَّ أوامرِه ...
للحاسوب
ارْتجفَ الحاسوبُ وقالْ:
ياألطافَ اللَّهْ ...
كيف أجيءُ إليكَ من الآفاقِ تعيسًا
وأُكَحِّلُ شلالتي
بدموعٍ (ملقاتي) ...
لطفًا يا ألله
فغبارُ الأوهـــام
يفتِّتُ كلَّ خلاياي الضوئيَّةِ

آ هِ ...

روحي لا تسمو لخيالِ الشعراء

أدركْني بزجاجـــةِ ماء

ذاكرتي تفقدُ قوتَها

وخيو طُ براجِها ..

تَعْصَاني . . أمرًا . . أمرًا. .

.. خيْطًا .. خيطًا ..

تعلنُ ثورتَها. ([1])

إنك تحس بـــصدق الشـــاعر في التعبير عن الحاسب الآلي الذي أصبح إنسانا يتلقّى الأوامر، ولكنه يرتجفُ لأنه لايستطيع أن يجاري قدرة صاحبه علـــى التخيُّـــل والرؤية، بل أصابه العصرُ بأمراضه وضغوطه، فأصبح تعيسًا تدمع عيناه، ويطلب من اللّهِ أن يلطفَ به لأنه يشعر في حضرة الشاعر بأنه يفقد ذاته، وخلاياه تتفتَّت، فـــهو لايملك القدرة على السمو الروحي ليستجيب لخيالات الشعراء، بـــل يشعـــر بـــأن ذاكرته تفقد قدرتها على الاستيعاب، ويطلبُ كوبَ ماءٍ علّه يستجمع شتات نفسه!.

لقد أصبح الحاسوب كائنا حيًّا، له أشواقه، وعذاباته، وجراحـــه، وأصبـــح إنسانا مثقلا بالفقد، وتغيب عنه الابتسامة (هل تماهى الحاســـوب هـــذه المـــرَّة في شخصية الشاعر **أحمد فضل شبلول، فأصبح** غريبًا، بعيدًا عن الماء والموج، والرمل، وشواطيء الإسكندرية.. **فأصابته عدوى التعاسة، وأصبح يشعر أن ذاكرته .. ذاكرة الماء .. تفقد قوتها ؟).**

[1] -أحمد فضل شبلول: تغريد الطائر الآلي، الزقازيق: سلسلة أصوات معـــاصرة، العدد (٣٣) ١٩٩٧، قصيدة الشاعر والحاسوب، ص ص١٠،١١.

لعل لحظة الكتابة، التي هي لحظة مفارقة لقراءتي هذه، قد استجاشت في نفس شاعرنا حميته لمواجهة لحظة الكشف، فأراد أن ينقضَّ على الحاسوب (ليته رثى لـــه) الذي كشف صورة شاعرنا أمامنا، فانطلق في لحظة دفاعٍ رؤيويٍ عن نفسه:

قال الشاعرُ :

اغْرُب عن وجهي

فبرامجُ ضعفِكَ

لن تؤذيني

وذئابُكَ . .

ماأتعسَها

أطلقتُ قصائدَ روحي . .

موسيقى شِعري

لتطارِدهَا ...

إن فعل الأمر هنا لايكشف عن قوة بقدر مايكشف عـــن ضعـــفِ أصـــاب الروح، ووهنٍ أصاب القلب.

(٣)

تتميز هذه المجموعة الشعرية ((تغريد الطائر الألي)) **لأحمد فضل شبلول** بطابع خاص، وهذا نادر وقليل في الشعر العربي الحديث، وهو أنه ـــ كما سبق القول ـــ يؤنْسِن الآلة، ويجعلها تتحاور، وتحس، وتشعر. وهو يعي مايفعله وعيًا شعريًّا، فقد سبق أن كتب مقالة عن (الشعر والمنجز الآلي والإلكتروني) قال فيها ((إن الاتجـــاه الشعري في عصر التكنولوجيا والفضاء يتميز ـــ في رأيي ـــ عن اتجاه الشعر السابق في وصف المخترعات الحديثة، فهذا الاتجاه الأخير، اتجاه الوصف، يتناول الظاهرة من الخارج، ولايقترب منها، ولايرصد وقعها على المشاعر الإنسانية، فمجرد وصـــــف

غواصة أو سيارة أو طائرة من الخارج ليس له أي هدف سوى التعريــف بــالمنجز وشكله الخارجي وكيفية استفادة الإنسان منه. وهنا تبرز الذهنية وتتجلى عن مثــل هذا الوصف، الذهنية التي تعني التخطيط المسبق للعمل الفني وتوجيه مساره وفقًا لهذا التخطيط، الذهنية التي تتمثّلُ في انعدام التلقائية والصدق وعدم الكشف الحقيقي عن هموم الإنسان وتطلعاته ورصد مشاعره والتعبير عن انفعالاته)) ويمضي الشاعر قائلا في مقاله ((أما الاتجاه الشعري الجديد (يقصد اتجاهه هو في تعامله شعريًّا مع المنجــز الآلي والإلكتروني) الذي نحن بصدد الحديث عنه، فإنه يدخل إلى قلب المنجــز ... ويحاول أن يسبر أغواره ويرصد مشاعر الإنسان وانفعالاته تجاهه وكيفية تفاعله معه، وهل يتقبَّلُهُ وجدانُهُ باعتباره واقعًا حياتيًّا يتعايش معه، أم يرفضه ويقاومه ؟.. وهــل هذا المنجز سيحطُّ من قيمة الإنسان أم سيُعلّي من إنسانيته ؟([1]).

إن **أحمد فضل شبلول** يعي أنه يختلف عن سابقيه، **فإيليا أبو ماضي** حينمــا كتب قصيدته (الطيران) يتعجب من قدرة ابن آدم الذي يسير على الأرض، ويسبح على الماء، وصار يطير في الفضاء فوق السحاب، وهو كالعنقاء، لــولا أن العنقــاء خرافة ... الخ:

فهو في الماء سابحٌ وعلى الغبــْ ــراء ماشٍ وطــائرٌ في الفضاءِ
تــَخــذَ الجوَّ ملعبًا ثمّ أمسى راكضًا في الهواء ركض الهواء
فهْو فوق السحاب يحكيه في مســـراه لكنّه أخــو خـــيـلاء
وهـــو بين الطيور تحسبه العنْـ ــقاء لولا استحالةُ العنــقاء ([2])

---

[1] -أحمد فضل شبلول: أدباء الإنترنت ..أدباء المستقبل، مقال "الشعر والمنجز الآلي والإلكتروني"، الرياض: دار المعراج الدولية للنشــر، ١٤١٧هـــ ، ص ص ١٥٣ ــــ ٥٦.

[2] – إيليا أبو ماضي: ديوان أبي ماضي، بيروت: دار العودة (د.ت) ص١١٥.

إن **إيليا أبا ماضي** مبهور بالمنجز الآلي في استخدام الطائرة، ومافعل أكثرَ من تشبيهها بالطير! لكن **شبلول** في تجربته الشعرية مع المنجز الآلي يعي أن هذا ((المنجز يتسلل إلى حياتنا اليومية ويتحكّمُ في إيقاعها، ويختصر من الزمن. هذا الزمن الــــذي هو أشدُّ العناصر الحياتية وقعًا على النفس البشرية)). ومن ثَمَّ فإن الزمـــن الــــذي تختصره الآلـــة، يعيد الشاعر تشكيليه من خلال محاورته مع الآلة التي إن استجابت له مرة، فهي لاتستطيع أن تجاذبه مشاعرًا دائما، فهو الذي وهبها هذه القدرة، ومن المستحيل أن تبادر هي.

يقول في قصيدة ((عتاب من سوالب الأسلاك)):

منحتُها السرورَ والغضب

منحتُها اللعب

وهبتُها الذكريات

سألتُها ..

تخزينَ كلِّ لحظةٍ ..

تمرُّ بالشموسِ والنفوس

تسجيلَ أجمل الثواني

وأفخم المعاني

وأروع الأغاني

فَعَاتبتْ

سوالبُ الأسلاكِ عاتبتْ

تراجعتْ ..

وأصبحتْ حديدا

(آهٍ ..

من الحديد عندما يخون)

تَبَرْمَجَتْ ..

تحوّلتْ جليدا ([1])

لقد أصبح المنجز الآلي (كالسيارة، والطائرة، والحاسوب، ...) ((شريكا كاملا مع الإنسان، ويختصر زمنه الخارجي)) ([2]) يسرُّ الإنسان منه، أو يغضب عليه، يحمل له الذكريات ... لكنها غير قادرة على إعادة الزمن المفقود، والمعاني الضخمة، والأغاني الرائعة ... إنها قادرة على البوح حينما تتماهى في الشاعر، فينطق باسمها، ويعبِّر عنها، لكنه حينما يطلب النطق والبوح، تظل غير قادرة. ومن هنا نجد أن بعض قصائد هذا الديوان أكثر قربًا من التعبير عن الرؤية الرومانسية التي تستحلي المخبوء في القلب والمشاعر، حتى وإن استخدمت ألفاظًا أقرب إلى اللغة اليومية (التي يتعامل بها المثقفون). يقول الشاعر في مفتتح قصيدة ((الشاعر والحاسوب)):

دخل الشاعرُ صندوق الحاسوبِ

وقال :

- افتحْ خاناتِ الأسرارْ

واجمعْ كلَّ بناتِ البحرِ الهدَّارْ

وتحسَّسْ أنباءَ القلبِ المبحرِ في الظلماتْ

فعدوّي الآن يقاتلُني

بالمعلوماتْ

فكلماته (صندوق الحاسوب، افتح، خانات، اجمع، عدوّي الآن يقاتلني بالمعلومات) ظاهرها أنها لغة جافة أقرب إلى لغة العلم، لكن الصياغة أضفت على

---

[1] – أحمد فضل شبلول: تغريد الطائر الآلي، ص٢١،٢٢.

[2] – أحمد فضل شبلول: "الشعر والمنجز الآلي"، مرجع سابق.

هذه الكلمات بُعدًا جماليًّا، فدخول الشاعر صندوق الحاسوب يحمل مفارقةً، وسؤالاً يفاجىء القاريء: هل يجعل الحاسوب من الإنسان آلة؟ وأي إنسان هنا ؟ إنه الشاعر. وهل يتخلى الشاعر عن أحلامه وغنائيته وذاتيته ليكون جديرًا بدخول صندوق الحاسوب ؟ أم يُعدِّل الشاعر من الحاسوب ويؤنسنه ؟ وكلمة (خانات) حينما أصبحت في سياق جملة مقولة من الشاعر: افتح خانات الأسرار، كأنما الشاعر هنا في مقابل هذا العملاق العصري، الحاسوب يحس بعلوه. إنه هو الآمر بفتح خانات الأسرار حتى يرى هل كان صندوق الحاسوب جديرًا بالدخول .. أم يحسن النكوص والتراجع.

وهكذا فإن الصياغة أكسبت هذه الكلمات العلمية قدرة جديدة على الحياة والإشعاع في داخل النص. وقد استخدم الشاعر في نصوصه التي يضمها الديوان حوالي مائة وثلاثين كلمة لم نشعر بغربتها في معظم الأحيان، وأصبحت في داخل السياق لبنة في البناء يصعب انتزاعها، لكنها في بعض الأحيان تفقد هذه القدرة وتظل غريبة، تصدم القارىء ــ ولعل الشاعر يقصد ذلك ــ أي يقصد (أن تبقى الكلمة العلمية محتفظة بمعناها العلمي، لتنقل لك شيئا من الصراع الحضاري ــ أو مع الحضارة ومنجزاتها ــ الذي يعيشه الفرد العادي) حيث يجثُمُ المنجزُ الآلي على روح الفرد ــ أحيانا ــ فلايجد منه فكاكًا !

يقول الشاعر في قصيدة بعنوان ((جراي)) والجراي هي الوحدة العالمية الحديثة لقياس الجرع الإشعاعية، كما جاء بحواشي القصيدة:

يختمِرُ الإشعاعُ بكفي
تسقطُ منّي حنجرتي
تتليّف أفكاري ،
أوردتي

ويهاجرُ أنفي

تَتَأَيَّنُ تفّاحةُ حبّي

تَتَكَلَّسُ أزهارُ الأرحام ([1])

ويقول في قصيدة ((مَطَايا للحواسيب)):

فلا تنظرْ إلى عيني

ولاتقرأْ مسافاتي

ولكنْ ضَعْ مفاتيحي

على الإصبعْ

ولاتفزعْ

ولاتقنعْ

بكلِّ المِلحِ والسُّكَّرْ

فمائي الآنَ من عَنبرْ

وخَطّي دائما يَعبُر

مناخاتٍ ..

وقاراتٍ

ومن قرصٍ

إلى قرصٍ

تمرُّ الشمسُ

فوق العقلِ والدفتر

أقيموا من صدورِكمُو

---

[1] – السابق، ص ٣١، ٣٢.

مطايا للحواسيبِ

فإني يابني أمِّي

أخافُ عليكمُ

الجهلاءَ

والدهرا. ([1])

لم يستطع التصوير الشعري، في مثل قوله (تمر الشمس فوق العقل والدفتر) ولم يستطع تناصُّ الشاعر:

أقيموا من صدورِكمُو

مطايا للحواسيب

فإني يابني أمِّي ...

الذي يستدعي إلى الذاكرة بيت الشنفرى في لامية العرب:

أقيموا بني أمي صدور مطيكم فإني إلى قومٍ سواكم لأميَلُ

لم يستطع هذا التناص، وهذا التصوير أن يبعد شبح النثرية الذي يخيِّمُ على هذا النص، ولكن من حسن حظ الشاعر أن مثل هذه النصوص قليلة في ديوانه (تغريد الطائر الآلي).

(٤)

نقف الآن على أهم العناصر الفنية في الديوان، والتي كان من أبرزها:

١ ــ وحدة القصيدة: وهي ميزة حقَّقَها أحمد فضل شبلول في شعره منذ البواكير، ومرورا بدواوينه المطبوعة التي سبقت هذا الديوان: "مسافر إلى اللّه"، و"ويضيع البحر"، و"عصفوارن في البحر يحترقان"، و"أشجار الشارع أخواتي"، و"حديث الشمس والقمر".

---

[1] - السابق، ص ٢٥،٢٦.

٢ ــ التعبير الذي يمزج بين اللغة العادية، والصور المركبة التي توحي بجو التجربة هنا، وهو أنسنة الكائنات. ومن القصائد التي تجمع بين التعبير المباشر، والصور المركبة قصيدته ((عتاب من سوالب الأسلاك)) فالألفاظ المباشرة (وأكاد أقول العلمية) موجودة، ولكن اللغة التي تستعين بالصورة مشرقة، وغنية، وكثيرة الظلال، وتستوعب الألفاظ العلمية في سياقها، فلانشعر بأنها غريبة أو مقحمة:

الكمبيوترُ الذي ..

علّمتُهُ الحنان والأمانَ

خانني

لأنني ..

أدخلتُ في اللغاتِ والشرائح الممغنطة

عواطفَ الأزْهارِ ، والأشجارِ ، والأنهارْ

وقصّةَ العيون ساعة السَّحَر

ورقْصةَ الأغصانِ والأحلامِ والمطر

أَدْخَلْتُ ..

وَاسْتَرْجَعْتُ

بسمةَ العيون

إشراقةَ الجبين

تكبيرةَ الحنين

نداءَ هذه البحار ([1])

ففي الوقت الذي نجد فيه الكلمات العلمية التي تتصل بالحاسوب، مثل: الكمبيوتر([1]) ــ أدخلتُ (تكررت) ــ اللغات ــ الشرائح الممغنطة ... نجد أن هذه

---

[1] -السابق، ص ١٩،٢٠.

الكلمات فَقَدَتْ إشعاعاتِها العلمية، وأصبحت جزءًا من النص، داخل سياق شعري جرّد هذه الألفاظ من مدلولها العلمي، ومنحها في الوقت نفسه معانيَ متعددة أخرى، تتعدَّد وتثرى بقدرة القارىء على الاستجابة للنص والتفاعل معه، وتخلق جوًّا نفسيًّا فيه شراكة بين الشاعر/ النص/ القارىء، يتقاطع مع الزمن الذي نعيشه، والذي أصبحت فيه الآلة جزءًا من حياة الإنسان العادي لايمكن أن يستغني عنه.

وإذا كان الشاعر الجاهلي قد جعل من ناقته وفرسه (من الحيوان عمومًا) صديقًا يبثُّه لواعجه، ويجعل الحيوان الأعجم يستجيب لمشاعر الشاعر، فلماذا لايجعل **شبلول** من الآلة صديقًا عصريًّا، وبخاصة أن استجابته للإنسان وقدرته تفوق استجابة الحيوان، وقدراته ؟

٣ ـــ الحركة الداخلية للقصيدة في تغريد الطائر الآلي، حركة ثريَّة، فيها تعدُّد الأصوات، والمزج بين الحسي والمعنوي، وفيها تشخيصٌ للآلة، والشاعر في كل هذا يفيد من منجز القصيدة الحديثة في قِصَرِ المقاطع (أو الأبيات)، وتصير بعض السطور مفردة واحدة تصير قدرتها في الامتداد المطلق، ليترك البياض بعدها وقبلها فرصة للكلمة، لتخلق جدليتها وقدرتها على الإيحاء بالمعنى:

... وأنا ...
يختَمِرُ الإشعاعُ بكفي
تسقطُ منِّي حنجرتي
تتليَّف أفكاري ،
أورِدَتي
ويهاجرُ أنفي

---

[1] -لاأدري لماذا يستخدم اللفظة الأجنبية ؟

تَتَأَيّنُ تفّاحةُ حبّي

تَتَكَلّسُ أزهارُ الأرحام ([1])

وهكذا يبقى النصُّ مفتوحًا، ويشارك القارىء في إنتاج دلالاته، ويصير قابلا للقراءة مراتٍ ومرات.

[1] -السابق، ص٣١،٣٢.



"ماذا يقول القبس الأخضر؟"

لمصطفى النجار ([1])

مصطفى أحمد النجار شاعر من القطر العربي السوري من الجيل التالي لجيـــل الرواد في كتابة قصيدة التفعيلة، وهو من جيل الستينيّات الميلادية، يُشارك في كتابة القصيدة الجديدة، وينشر ما يكتبه في المجلات الأدبية العربية في مصر وسورية ولبنان.

وهو شاعر من جيلنا، عرفناه نغمة حلوة في الشعر الوجداني المعاصر، وفي هذا الديوان الذي يحمل عنوان "ماذا يقول القبس الأخضر" تُطالعك زاوية أخرى مـــن شعره المحلق. إنه يغني ـــ في قصائد عذبة ـــ عاطفته الدينية، فيكتب:

ويجاز وهم السكون ، ويمضي

بوجـــــه قديم لكون وكون

وفي وجهه القديم / الجديد بعد قصيدة المقدمة يكون الغناء في قصيــــدة "الله وقابيل"، ومن خلف هذه الغنائية العذبة نلمح الصراع الدرامي في جوف الإنســـــان بين نفس طينية تخلو إلى الأرض، وأشواق علوية تسمو بالإنسان كي يرتفـــع عـــن أوضار الأرض:

اللهُ وانفتحتْ أمامي المعجزاتْ

حين ارتقتْ

العينُ والأضلاعُ والجسدُ المسربَلُ بالدهانْ

صاحت كياناتي فحرتْ

هل للربيعِ تقومُ داليةُ الحنانْ ؟

---

[1] - نشرت في مجلة "الثقافة الأسبوعية" (دمشق)، العدد (٤٩)، في ١٩٧٨/١٢/٢٣.

هلْ للربيعِ المشتهى ..
يرتاعُ إيقاعُ الزمانْ ؟

وتستمر النفس الإنسانية في رحلتها المتسائلة عبر متاهات الحيرة وأسراب الأمل، وتمضي الكلمات المجنحة في تركيبتها الجديدة، التي تهز الكيان وتدعوه كي يفكر هو الآخر:

هلْ للسماءِ يفرُّ منْ جسدي الضياءْ
أم فيه ينسكبُ الضياءْ
صاحتْ كياناتي فحرْتْ
لمْ أدْرِ مركبةَ الزمانْ
فيها أنا ؟
أمْ أنها فيَّ تدورْ ؟
والأرضُ واقفةٌ تدورْ
تدورُ واقفةً تدورْ

وتظل النفس المتسائلة القلقة حتى نهاية التجربة: لقد خلق الله هذه النفس البشرية، وكرّمها على غيرها من المخلوقات، ومنحها نعمة الحياة. فلماذا لا ينطلق الإنسان ويملؤ الحياة بالحرث والتشييد والتعمير؟ ولماذا يوجد القتلة المستبدّون في هذا العالم، الذين يكرهون الحياة، ويعملون على نفي الآخر وإلغاء وجوده؟:

ياربِّ أنصفْتَ الوجودْ
وخلقْتَ إنسانَ الوجودْ
لكنْ يُحيِّرُني سؤالْ :
منْ أينَ أبدَأُ بالسؤالْ ؟
(قابيلُ) يسرقُني السؤالْ !

وفي قصيدته "**بطاقة إلى محمد رسول البشرية**" نلمح الغنائية الثرة رغـــــم أن الصراع فيها واضح جلي؛ فهو يتحدث عن عصر الغيلان والمستعمرين مخاطبا **محمدا** ﷺ الذي علّم العالم الثورة والحرية، ومن خلال هذا الحوار يستثير فينا الحمية لنسترد القدس مسرى رسول اله ــ ﷺ ــ والتي صارت أرضاً يلهو فيها شذّاذ الآفاق مــــن "يهود":

يا منْ علّمْت البشريَّة

معنى الثورةِ والحريَّة

آهِ .. ماذا أحكي لكْ ؟

وبلادي جاءتْها غربانْ

...

والقدسُ .. القدسْ

أضحتْ "سيركا" للغيلانْ !

والشجرُ الأخضرْ ...

أضحى دُخَانْ !

ولا يظل الصراع هامشيا، بل يشتعل فتيل الثورة في الصدور، وتنطلق الأسئلة عن الواقع الذي لا يتغيَّر، والذي ندور فيه كالثيران دون أن نُنجز شيئاً ما له قيمة:

ماذا ؟ أنظلُّ ندورْ

لا يجدي الدّورانْ

أننامُ كسالى نوماً يضجرُ منهُ النومُ

العائقُ أعمدةَ الشارعْ ؟

وفي قصيدة "**حدائق حب**" يبدأ بهذه الترنيمة العذبة:

نداءاتُ قلبٍ ، ولهْفُ عيونْ

مواجيدُ نفسٍ طوتْها رياحُ الجنونْ

هذه الترنيمة الخضراء سرعان ما تشتعل وتتوهّج بالصراع الأبدي بين صنّاع الحياة الضعفاء المُسالمين الذين تضجُّ الصحارى من تشرُّدهم، وتبكي الخيامُ أحزانهم، ويتساقطون كالحمام المسالم، تحت أنياب الذئاب التي لا ترحم ضعفاً، وفي الأبيات إشارة إلى واقع الفلسطينيين العرب الذين ضاعت أرضهم بين أنياب الذئاب::

تضجُّ الصحارى

وتبكي الخيامْ

وتعْرى الدَّوالي

ويقضي هناكَ الحمامْ !

إلى أيْنَ تمضي

جباهُ الرجالِ الشّدادْ

فهذي الطريقُ بعيدهْ

وهذي الذئابُ حقودهْ !

ومما يبعث على الأمل أننا نرى شاعرنا المؤمن ينتصر لبواعث الأمل، ففي قصيدة "**المحاورة**" تكون البداية الآملة:

ملئتُ بالحنينِ والحياةْ

وتكون النهاية الآملة في جنين الثورة المرتقب:

أتمطّى لهبا

أتوالدُ يا ولدي وطناً وصبا

أنتظرُ الأمل المحتجبا

وطيورَ أبابيلِ الإنقاذْ

وفي "**حوارية مختزلة**" يقول:

من تُرى قالَ انتهيْنا

بعْدُ لمْ نبدأ .. حبيبي !

إن هذا الديوان الذي يقع في ٤٨ صفحة من القطع الصغير للشاعر **مصطفى النجار** ديوانٌ له رؤية، يطرحها: إن عالمنا الصغير / الكبير مليء بالصراع الذي تسببه النفس البشرية المليئة بالرغاب والأطماع، ولكن ضوءاً خافتاً يسري من خلال هذه الأشعار يقول:

ستعرف النفس الإنسانية الراحة، وستعيش في هدوء إذا نبذت الأطماع، وتوجّهت إلى الله.

فهل يقرأ الناس؟

وهل يستمع الناس إلى هذا الصوت الخافت قبل أن تقع الطامة الكبرى؟.

مدخل إلى شعر عبد الله السيد شرف[1]

١-جراح شاعر:

في شعر **عبد الله السيد شرف** تلمح شجناً وحزنا متفجراً سببته له مأساته التي يحياها، فهو بعد أن نيّف على العشرين وكان يملأ الدنيا لهواً وحبوراً وغناءً ابتُلي بضمور الأطراف وأصبح مقعداً عن الحركة، وقد صوّر معاناته صورة مأساوية في قصيدة "مهما يكن" والتي يقول فيها:

تكوَّرْ

وثرثِرْ، وصوِّرْ

وقل ما بدا لكَ، قلبي تخدَّرْ

وعقلي تحيَّرْ

حياتي تقضَّتْ

وحزني تفجَّرْ

وحلم الهوى ماتَ

حلمي المنورْ

وساقاي تحتي

حُطامٌ تكسَّرْ

وكفّاي جنبي

هشيمُ تبعثَرْ

---

[1] -نشرت هذه الدراسة في جريدة "المسائية" السعودية، العدد (٣٤٣٩)، الصادر في ١٨/٥/١٩٩٣م، ونشرت في مجلة "الرافعي"(طنطا)، العدد (٣٢) ـ فبراير ١٩٩٦م (عدد خاص عن الشاعر الراحل عبد الله السيد شرف).

ودمعي على قبر عمري تحدَّرْ
أنامُ
وفي الصَّدرِ طيْفُ الشقاءِ
وأصحو
وفي الرُّوحِ حزني تنَمَّرْ
فقلْ ما بدَا لكَ ماتَ الغرامُ
على الرَّغْمِ منِّي
وقلبي تحجَّرْ (١)

ومما لاشكَّ فيه أن مأساة عبد الله السيد شرف التي يصوِّرها في بيتين سريعين كطعنة الخنجر "**وساقاي تحتي حُطامٌ تكسَّرْ، وكفَّاي جنبي هشيمُ تبعْثَرْ**" تؤثـــــر في نظرته إلى الحياة، ورؤياه الشعرية ــ في داخل هذا النص ــ تجسد هذه النظـــــرة في صور شعرية: قلبي تحير ــ عقلي تحدّر ــ في الصدر طيف الشقاء ــ حزني تنمر.

وقد تعود هذه النظرة إلى بداية معاناة شاعرنا حينما روّعته مأساته، عندمــــا أُصيب بمرض ضمور الأطراف، فأحس بانقباض وكراهية للحياة، توضحها قصيدته "لا تُراعي" التي يخاطب فيْهَا نفسه:

لا تُـــــراعي إن نحتِ الدَّمْعَ في عيني يجـــولْ
أوْ تُراعي إنْ رأيْتِ اليـــأْسَ في وجهي يصولْ
واكتُمي سِرِّي فقدْ هيَّأتُ نفسي للرّحيـــــــلْ
**
يا نديمي ليس في عمري هَناءٌ أو حنـــــانْ
حطَّمتْني حيرتي الحمقـــــاءُ وازدادَ الهوانْ
عشتُ في الشكِّ ولمْ أُدركِ عــــلى رغمي أمانْ

فلتعشْ بعدي على الذكرى، فكمْ في الذكرِ مغنَمْ[1]

والمقطعان الأخيران تنويعات علىهذا اللحن الحزين الذي يتأمل فيه الدنيا فلا يجدها غير سراب كاذب يصفع أحلامنا التي تتردّى في وهدة الواقع [2]

وقد شكّلت هذه العاهة أثراً ملحوظاً في شعره،و فجعلته شاكّــــاً، متبرمــاً، ساخطاً، يائساً:

* في قصيدة "الخروج" نراه ينفي عن الأهل محبَّتهم له، فهم يوجهون السيوف إليه، فكيف يدَّعون محبته ؟:

تقذفُني كفُّ الصحراءِ

إلى قدمِ الصَّحراءْ

لا ظلَّ حواليَّ ولا ماءْ !

ما جدْوى بفؤادِ الأهلِ المفتوحِ إليَّ

إذْ كلُّ سيوفِ الكلِّ عليّْ ![3]

فهو هنا شاك في محبة أهله له، كشك أبي العلاء المعري وشك **محمد العلائي.**

وهذا ملمح من شعر أصحاب العاهات في الأدب العربي، إذ أن انشغال الأهل بأعمالهم، ووحدة الشاعر الطويلة، ومرورهم عليه لماماً، يجعلــه شاكــا في صــدق مودّهم.

*أما التبرُّم والسخط، وقد لحظنا جزءاً منه في القصائد الثلاث "مهما يكــن"، و"لا تراعي" و"يا نديمي"، فإنه يتضح في معظم قصائده.

يقول في قصيدة "الحب والموت":

---

[1] -المصدر السابق، ص ٦٣.

[2] -المصدر السابق، ص ٦٣، ٦٤.

[3] -المصدر السابق، ص ٢٣.

ترقدُ وحدكَ خلفَ جدارٍ خلْفَ صخورْ

داخلَ قبْرٍ منْ أوهامْ

مثلَ طريدٍ ضلَّ طريقَهْ

كرهتْ روحي هذا القبرَ وهذا الصَّمتْ

هذا الموْتْ

كرهتْ روحي نقر الإصبعِ فوقَ المقعدْ

سئمَ المقعدْ

وأنا أرمي وجهاً مُجهَدْ

فوقَ سماءٍ من بللورْ

أشعرُ أني كالنّاطورْ

كالمسمارِ بداخلِ حائطْ

دقَّ الموتَ ذراعٌ أحمقُ فوقَ الرأسْ

كرهتْ روحي نقْرَ الموتْ ([1])

أما اليأس فنلمحه في قوله في قصيدة "شديد البرودة ليلاً":

الموت سواءْ

في واجهةِ الريحْ

أو تحتَ رُكامِ الأنباءْ ([2])

وفي قوله في قصيدة "كان .. ياما .. كان ..":

إنما العمرُ تقَضَّى

---

[1] -عبد الله السيد شرف: الانتظار والحرف المجهد، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة ١٩٨٥، ص ١٧.

[2] -المصدر السابق، ص ١٦.

وانتهى لليأسِ أمْري [1]

وفي نفس القصيدة:

لمْ أبلغْ من الأحلامِ فكْري

...

انتهى ما كانَ منْ عهْدٍ بعيدٍ

والهوى قد صارَ حُلْماً

ذكرياتٍ لا تُفيدْ

...

قد مات النشيدْ [2]

٢-موقفه من الآخر:

يقودنا حزن **عبد الله السيد شرف** ـــ المتسبب عن عاهته ـــ إلى التساؤل عن الآخر في شعره.

يتوجس **عبد الله شرف** من الآخر لأنه قد يكوْن صورة للزمان المخاتل الذي أصابه بما لم يكن في الحسبان.

ونستثني من هذه الصورة القاتمة الحبيبة / الزوجة، والأب:

أما الحبيبة فقد تزوّجها رغم المثبطات التي اعترضت طريقهما:

برغم زماننا القاسي

فأنتِ منارتي، وهواكِ نبراسي

ومنكِ تفيضُ أنواري

---

[1] -عبد الله السيد شرف: قراءة في صحيفة يومية، ص ٧٢.

[2] -المصدر السابق، ص ٧٢،٧٣.

وأُدركُ موكبَ السِّحْرِ

اقُصُّ على الرُّبا أمري

وأحكي كلَّ أحلامي

وأسكُبُ فيكِ أنغامي

فأنتِ سعادتي لوْ زادَ بي ضرِّي ([1])

ويكشف السطر الأخير عن دور المحبوبة / الزوجة في حياة شاعرنا، فهي السعادة كلما يشتد به الضر:

لعينيكِ أمضي

طروباً أُغنّي

ولستُ أُبالي هبوبَ الأعاصيرِ

نارَ التَّجَنِّي ([2])

أما الأب فقد كان صوّاماً قوّاماً ـ كما قال لي عبد الله في إحدى رسائله ـ، ومن هنا كانت فجيعة الأب حينما تساقط أبناؤه صرعى لهذا المرض الفاتك.

هذا الأب، يصوره عبد الله في قصيدة "الإعصار .. وعيون أبي" بالرجل ذي الآمال الكبيرة في الغد، وفي أولاده، ولكنهم يتساقطون، فلا يملك الرجل الكبير إلا الصبر:

كانتْ آمالُكَ حقا

لا تعترفُ بأية حد

تتماوجُ في ذرّاتِ الريحِ

تطيرُ .. تحطُّ على كتفيْكَ

[1] -المصدر السابق، ص ١٥.

[2] -المصدر السابق، ص ٦٧.

على كفَّيْكَ

وتشربُ منْ نبْعِ الأحزانِ الممتدْ

لكنَّ الآمالَ ارتطمَتْ بالأقدامِ

فصارتْ تتلعْثَمُ في ذاكرتِكْ

فوقَ شفاهِكَ

حينَ النبتةُ كانتْ تتمايلُ

كيْ ترسمَ فوقَ طموحِكَ سدْ ([1])

ويرسم **عبد الله** في الأجزاء التالية من القصيدة صورة المأساة وتتابع فصولها، حتى بموت الأب في النهاية. هل مات الأبُ حسرةً على بنيه؟! هل ماتَ عجزاً؟!

أحس الشاعر ساعتها بسقوط كل شيء نبيل ورائع، فلقد كان الأب الشيخ سفينة النجاة لأبنائه:

فلقدْ كنتَ سفينةَ نوحٍ

كنتَ .. وكنتْ

وبعدَ رحيلِكَ ضاعَ الكُلّ ! ([2])

باستثناء الزوجة والأب نجد صورة الآخر عند **عبد الله السيد شرف** صورة كريهة، فهو يرى الآخر شيئاً بلا معنى، لا يستحق إلا الرفض. يقول في قصيدة "بلا جدوى":

وأرفضُكمْ

أيا شيْئاً بلا معنى

ويا نُقَطاً بلا أحرُفْ

---

[1] -عبد الله السيد شرف: الانتظار والحرف المجهد، ص ٤٦.

[2] -المصدر السابق، ص ٤٨.

ويا حرفاً بلا مأوى

فواصلُكُمْ

محاجرُ تقبرُ الشَّوْقا

لهذا جئتُ أرفضُكُمْ

وبدْءُ البدء أرفضُكُمْ ([1])

ويحلم الشعراء بانتظار (الغائب) الذي لا يجيء، وهو رمز للحلم والأمل. وإذا كانت عاهة **عبد الله السيد شرف** تمثل المقابل اليائس للحلم المنتظر، فمن الطبعي أن الغائب لا يُمثل لؤلؤة الحلم، وإنما يمثّل أصدافاً لا قيمة لها:

نحلمُ منذ زمانٍ بمجيء الغائبِ

من رحلتِهِ المجْهولةْ

نحو بلادٍ لا يعرفُ عنها لونَ الأرضِ

ولا حجمَ الأشياءْ

ونظلُّ نُقلّبُ في الأبراجِ .. وننظرُ نحوَ البيرقِ

نحوَ الأمواجِ / الجثثِ

ولا شيءَ سوى الأصْدافْ

طفيلياتٍ يلفظُها الموجُ المُجهَدُ

في الأحداقِ الجوفاءْ ([2])

إن الغائب / الحلم / الرمز / الآخر في ظروف اليأس من الشفـــاء والمعانـــاة الدائمة يجعل نظرة الشاعر قاتمة للحياة والأحياء.

فالأمواج التي هي رمز للحياة والتدفق والعطاء تصير عنده:

---

[1] -المصدر السابق، ص ١٣.

[2] -المصدر السابق، ص ٢١.

الأمواج/ الجثث

واللآلئ المنتظرة لا تُسفِر إلا عن الأصداف

ولهذا فالغائب / المنتظر لا يعود بسبب رداءة هذا الزمن الذي لا يجود بغـــير الحصرم:

ما عادَ الغائبُ يا ولدي

هذا فصلٌ ..

ليس يجودُ بغيرِ الحُصرمِ

والأصدافِ .. ودودِ الماءْ

.. إن الغائبَ معذورٌ

كلُّ الأعذارِ بحوزتِهِ، وسيُفصِحُ عنها حينَ يعودْ (1)

إن الغائب ــ كما أسلفنا ــ رمز للشفاء المفقود، فهل يكرهه لأنه لم يجئ، أم يأمل في مجيئه يوماً؟ وتنتهي القصيدة بهذه الحيرة:

أتساءلَ: فيمَ الضَّجَّةُ والغائبُ لمْ يرجعْ

والأرضُ عقيمْ

والأحلامُ تُطاردُني

تأمرُني أن أنتظرَ الغائبْ

كيْ يملأَ كلَّ الأشرعةِ الميتةِ

ويزرعُ فوقَ الوجهِ المكدودِ البسمةَ والأضواءْ

*** ***

أرهقتُ الحرفَ ولمْ أعرفْ ماذا أكتبُ

هل أُقسمُ أن الغائبَ آتٍ

---

[1] -المصدر السابق، ص ٢٢.

أم أكتبُ أنَّ الغائبَ ليسَ يعودْ

وأنَّ العمر يضيعُ على أرصفةِ الأحلامِ

وأوهامِ الشعراءْ ؟(1)

ولا يصبح العزاء إلا في الآخر الوحيد ــ وهو الشعر ــ ويُصبح الشعر هـــو المعشوق، وعبد الله السيد شرف هو العاشق. يقول في قصيدة "العاشق":

عشقتُكَ ياشعرُ

نبضاً، جمالاً

ولحناً شجياً

وشوقاً ونورا

وحرفاً جسورا

وشمساً تدورْ

عشقتُكَ ياشعرُ

بحراً ، ضفافاً

مراكبَ وجدٍ

ربيعاً،

نسيماً

ونبضَ الزهورْ

عرفتُكَ ياشعرُ

صدقَ الشعورْ

فدعني على راحتيْكَ

أحُطُّ أواناً

---

(1) -المصدر السابق، ص ٢٣،٢٤.

وحيناً أطير

وأنسجُ منكَ

بساطَ أمان

لكلِّ العصورْ

ودعنيَ يا شعرُ

أنعسُ فيكَ

أُسافرُ فيكَ

أهزُّ حروفَكَ

أجعلُ منكَ أرائكَ حبٍّ

موائدَ عشْقٍ

لكلِّ الطيورْ

فذُرْ بالصدورْ

وخُضْ بالأسارى

دروبَ الخلاصِ

وشُقَّ الصخورْ ([1])

هذا الحب الجنوني للقصيدة، والذوبان في فتوحات الحرف حينما يُفجِّر مكنونه .. يختلط بالحزن، وتصير القصيدة / الحرف / الحبيبة / الوطن مملكة عصية، يطرده الحجاب من قدام بابها.

يقول **أحمد سويلم** في تقديمه لديوان "الانتظار والحرف المجهد": "وشاعرنا ينتمي إلى موجة السبعينيات في الشعر — إذا جاز لنا هذا التقسيم — ويتقدم معه على الدرب نفسه أصوات أصيلة أخرى، منها على سبيل المثال: **جميل عبد الرحمن**،

[1] -عبد الله السيد شرف: قراءة في صحيفة يومية، ص ص ٥ - ٧.

وفوزي خضر، وحسين علي محمد، ودرويش الأسيوطي، وصابر عبـــد الـــدايم، ومحمد سعد بيومي، وسعد عبد الرحمن ... وغيرهم كثير على امتداد أقاليم مصر".

"وفي تصوري أن هذه الموجة والموجة التالية عليها يُحاول شعراؤها خـــارج العاصمة أن يحتفظوا بقدر معقول من الأصالة قد نفتقده كثيراً في بعض الأصـــوات التي تعلو في العاصمة، والتي تقترب من وسائل الإعلام، وسوف يأتي اليـــوم الـــذي تتضح فيه هذه المعالم وتتجلّى الفروق بين الأصالة الجادة ... وغيرها من البدع التي تُصيب الشعر في مقتل"([1]).

إن شاعرنا يرى في الشعر سلواه وحياته، فلماذا يقف الحجّـــاب دون ربـــة الشعر؟ ولماذا يدفعون خطواته الوانية وهو الشاعر المقتدر؟. إن خفافيش الليل صاروا هم السدنة، و لم يعد شاعرنا يُبالي بهم، حسبه أن يكتب ويبدع:

انسكبي حرفا
تتفرّع منهُ الأغصانُ الوارفةُ الغنّاءْ
تُظلُّ حيارى القوْمِ
وهُبّي سيفا
في وجهِ خفافيشِ الليلِ
ويثقبُ كلَّ حوائطِ هذا الصَّمتِ
ودوري في أوردتي
وانسلّي كالرُّوحِ
من الأعصابِ دماءً وغناءْ
وامتدّي صدراً أتّكئُ عليهْ

---

[1] -أحمد سويلم: هذا الشاعر المنتظر أبدا، مقدمة ديوان "الانتظار والحرف المجهد"، ص ٣،٤.

وكوني منسأةً

أين مواقعُ خطوي ؟

كثُرَ العشاقُ

وهذي مائدتُكَ تُنصَبُ للأوغادِ

فرجّيني .. وانتفضي

أو فليطْردْني حجّابُكِ

من قدّام الباب

فما عُدْتُ أبالي ([1])

وهكذا يكون موقفه من الآخر، بعد تجاربه العيدة رفضاً، وشكـــاً، وابتعـــاداً عنه.

٣-التشكيل:

في المقطعين السابقين من الدراسة تناولنا رؤية الشاعر **عبد الله السيد شـــرف** في ديوانيه "الانتظار والحرف المجـــهد" (١٩٨٥م) و"قـــراءة في صحيفـــة يوميـــة" (١٩٨٦م)، ونتناول هنا التشكيل عنده:

١-يكتب عبد الله السيد شرف القصيدة الخليلية ــ مثل "لا تُراعـــي" و"يـــا نديمي" ــ كما يكتب قصيدة التفعيلة، وموسيقا الخليل واضحة في شعره بنوعيه.

وأحيانا يخدعنا **عبد الله السيد شرف** فيكتب قصيدة بشكل قصيدة التفعيلة، بينما هي قصيدة خليلية الموسيقا، مثل قصيدة "لا تُصدِّق" التي يكتبها هكذا:

حدّثوا

أنّ فؤادي

[1] -عبد الله السيد شرف: قراءة في صحيفة يومية، ص ٥٠، ٥١.

لم يعُدْ يذكُرُ عهدَكْ

لا تُصدِّقْ يا حبيبي

لمْ أزلْ أحفظُ ودَّكْ

أنت في قلبي نشيدٌ

يا نعيمي ..

أنتَ وحدكْ

رغمَ بُعدي ..

إنَّ روحي

لمْ تزلْ يا حلوُ عندَكْ

لا فؤادي عنكَ يسْلو

لا .. ولنْ أعشقَ بَعدَكْ ([1])

ومن الواضح أنها من مجزوء الرمل، وأنها قصيدة كلاسيكية في موسيقاها المنضبطة، وكان من الواجب عليه أن يكتبها هكذا:

حدَّثوا أنَّ فؤادي   لم يعُدْ يذكُرُ عهدَكْ

لا تُصدِّقْ يا حبيبي   يا نعيمي أنتَ وحدكْ

رغمَ بُعدي إنَّ روحي   لمْ تزلْ يا حلوُ عندَكْ

رغمَ بُعدي إنَّ روحي   لمْ تزلْ يا حلوُ عندَكْ

لا فؤادي عنكَ يسْلو   لا .. ولنْ أعشقَ بَعدَكْ

٢-يميل **عبد الله السيد شرف** في قصائده الحديثة إلى أن يتجه إلى التدوير، ولكن مع وضع قافية موحَّدة في نهاية كل مقطع؛ ففي قصيدة "الإعصار وعيون أبي" تأتي الدال الساكنة في نهاية كل مقطع من المقاطع لتمنح القارئ فسحة من الوقت

---

[1] -عبدالله السيد شرف: الانتظار والحرف المجهد، ص ٥١.

ليشد أنفاسه من متابعة التجربة الشعرية، وتسير القافية هكذا (حد ــ الممتد ــ سد ــ القد ــ الغمد ــ الصهد ــ المد ــ الرد ــ العد ــ بعد)(٢٣).

وفي قصيدة "الاعتذار الأحمق" نجد السين الساكنة في نهاية كل مقطع، وهـــي من ثلاثلا مقاطع طويلة، يزيد بعضها عن ثلاثين تفعيلة.

ينتهي المقطع الأول بقوله:

تئنُّ ضلوعُكَ تحتَ ذراعٍ يحمي عنْ مفرقكَ الشمسْ

وينتهي المقطع الثاني بقوله:

ضاعَ وجودي بينَ اليومِ وبينَ الأمسْ

وينتهي المقطع الثالث بقوله:

لن يُجديَكِ العذرُ الأحمقُ، فانتزعيني ..

بئس النَّبتُ ، وبئس الغرسْ[1]

٣-يقترب الشاعر في معظم قصائده الحديثة من فن القص، ويُوفّق أحيانـــاً في مثل قصيدة "قراءة في صحيفة يومية" و"الإعصار وعيون أبي" و"محادثـــة في زمـــن الأوجاع" و"الخروج" و"انفجار" و"سيدتي والألوان" ... وغيرها. لكن القصَّ قـــد يقوده أحياناً إلى النثرية والتكرار، فتصيّرُ القصيدة مترهلة تفتقد الاكتناز والكثافة مثل قصيدة "ليلى والمقياس" التي تحتل ثلاث صفحات من القطع الكبير، ولو أعاد شاعرنا النظر فيها لجعلها في صفحة واحدة[2]

---

[1]-المصدر السابق، ص ص ٤٦-٤٨.

[2]-المصدر السابق، ص ص ٣٧-٣٩.

٤-يميل **عبد الله السيد شرف** في تشكيله إلى استخدام الأفعال المضارعة التي تدل على الحركة ([1])

يقول في مطلع قصيدة "سيدتي والألوان:

ما زالتْ سيدتي تغتسلُ بحمّامات الألوانِ

وتلهو برمالِ الشاطئ

رغمَ الريحِ

تفكُّ ضفائرَها المجدولةَ من رحِمِ الأرضِ

وتبسطُها

فتعودُ حراباً زاهيةَ الألوانِ

تعودُ دهاناً وشِراكاً

تلبسُني الألوانُ

ــ لماذا تضحكُ تلك الأبقارُ الخادعةُ

اتلعتم في . ـ ـ

---

[1] -وليس هذا بغريب على الشعراء أصحاب العاهات؛ فبشار بن برد، وأبو العـــلاء المعرّي، ومحمد العلائي كانوا مكفوفين ومع هذا كانوا يميلون إلى التصوير الحسي الدقيق، وبشار هو القائل:

كأنَّ مثارَ النَّقْعِ فوقَ رؤوسنا   وأسيافنا ليلٌ تهاوى كواكبُهْ

[2] -المصدر السابق، ص ٤٤.

فكل سطر من سطور تجربته الشعرية هذه يحتوي على فعل مضارع، وهي على الترتيب "تغتسل، تلهو، تفك، تبسطها، فتعود، تعود، تلبسني، تضحك، تلمزني، تُلملم، أتلعثم".

وفي قصبدته "الوعود المؤجلة" يقول:

واعدتُكِ .. حين يحلُّ الليلُ بأن نرحلَ حيثُ تريدين

نُحلّقُ في الآفاقْ

نشربُ منْ كاساتِ الوهمْ

نتخاصرُ، نضحكُ، لانهتمُّ، ونمحو الحزنَ من الأحداقْ

واعدتُكِ أن نلعبَ بالكرةِ

أدورُ ألفُ

وأُحرزُ أهدافاً تستأهلُ منكَ التصفيقَ

وخلعَ الثوبِ .. وإشعالَ الأوراقْ

واعدتُكِ أن أبكي بين يديكِ الزمنَ الضّائعَ والأشواقْ

أن أصعدَ أرصِفةَ الشارعِ

كيْ أبتاعَ لأطفالي كرةً .. وورودا .. وقطارا

واعدتُكِ .. أن نجلسَ فوقَ العُشبِ .. ونبني بيتاً

من رملِ الشاطئ والأصدافْ

واعدتُكِ .. أن أصحبَ طِفْليَّ

لكيْ أبتاعَ الحلوى .. وثيابَ العيدْ

في هذا المقطع كرر الشاعر الفعل الماضي "واعدتك" أربع مرات، بينما أتى بعشرين فعلا مضارعاً هي "يحل، نرحل، تريدين، نحلق، نشرب، نتخاصر، نضحك،

نهتم، نمحو، ألعب، أدور، ألف، أحرز، تستأهل، أبكي، أصعد، أبتاع، نجلس، نبني، أبتاع".

وإذا كان الماضي يشكل خمس المضارع في أفعال الشاعر داخل هذا النص، فمعنى هذا أن الشاعر مسكون بوجعه وأحلامه وآلامه. يعيش حاضره، ولا يذوب شوقا في الماضي الذي لن يعود!

"حروف تجو الفعل الماضي"

للصادق شرف([1])

(١)

الشاعر **الصادق شرف** واحد من شعراء تونس الذين تدفق عطاؤهم في عقد السبعينيات، حيث أصدر في أربع سنوات أربع مجموعات شعرية متتالية، هي: "**شواطئ العطش**" (١٩٧٨)، و"**الحب مع تأجيل التنفيذ**" (١٩٧٩)، و"**حروف تجو الفعل الماضي**" (١٩٨٠)، و"**بحجم الحب أكون**" (١٩٨١)، وله قصائد كثيرة لم تُجمع بعد في مجموعات شعرية.

والمتتبع لشعر **الصادق شرف** يلحظ معاناة هذا الشاعر وتجريبه، وتوقه لإيجاد عالم شعري متنام، يمتزج فيه الواقع والخيال، ويصير الواقع أكثر تجاوزاً لما هو كائن، حيث يتسامى نحو الأرقى والأنفع، ومن ثم كانت رحلاته الشعرية المتتابعة بحثا عن عالمه الخاص، ورؤيته المتفردة.

يقول في قصيدة ".. بين بيتين قتيلا" معبراً عن طبيعة علاقته بالفن:

لمْ أزلْ في زحمةِ الفنِّ أُغَنّي
يا سلاماً .. يا سلاماً .. يا سلاما
أنا في جوْفِهِ فوْجٌ
وهْوَ في جَوْفِيَ أفْواجٌ لها مدُّ الخِياما
في مجالٍ قُزَحِيٍّ ، كلما قاربْتُ حدا
منْهُ ، شاهَدْتُ حدوداً تَترامى

---

[1] ( ) نشرت في مجلة "الفكر" (تونس)، عدد مايو ١٩٨٣، تحت عنوان "شعر الصادق شرف: الرؤية والفن"، ص ص١١٩-١٢٤.

لم أزلْ أرحلُ في بُعْدِ المَدَى

والريحُ شيحٌ وخُزامى

يا لريحٍ حرَّكَتْ أوتارَ عودي !..

عزَفتْني نَغَماً عذباً إذا السامرُ ناما

ثمّ من تجويفةِ العودِ أطارتْني حماماً .. وحماما

فإذا بي سابحٌ في أُفُقِ العشاق أجتازُ الغماما

نشوةُ العشقِ تشرَّبْتُ مداها([1])

إن هذه القصيدة تعبر عن علاقة الشاعر بفنه وعشقه له، وجري الشاعر وراء فنه وامتزاجه به "**أنا في جوْفِهِ فوْجٌ وهْوَ في جَوْفِيَ أفْواجٌ**"، ثم تتنامى هذه العلاقة على امتداد سني الشاعر في إطارها "**أوتار عودي**" "**إذا السامر ناما**"، وقدرته على التشكيل بالصورة "**من تجويفةِ العودِ أطارتْني حماماً .. وحماما**"، ونعرف أن علاقته بالفن ليست علاقة عابرة، بل هي علاقة عشق، بكل ما في العشق من توهج، لا تخبو ناره أبداً "**نشوةُ العشقِ تشرَّبْتُ مداها**"، وكلمة "**تشربت**" هنا، توحي بطول المعاناة، فهي ليست هوى عابراً سيتركه وينتقل إلى هوى جديد إذا أتاحت له الظروف ذلك، وإنما هو عشق خالط منه أرجاء روحه!

إنه يرى أن علاقته بالشعر لن تنتهي أبداً، يقول في نهاية هذه القصيدة:

ربما أسقطُ يوما

بين بيتيْنِ من الشعرِ قتيلا([2])

وهذه القصيدة تُرينا أن **الصادق شرف** قد اختار الشعر قضية حياة يُعانيها حتى الموت!، ولكن أية قضية تلك التي يُعانيها؟!

([1]) قصائد عربية، كتاب "أصوات معاصرة" (٥)، ص٧٤،٧٥.

([2]) السابق، ص٧٧.

إننا لا نكاد نبصر في شعر **الصادق شرف** غير هموم الوطن العربي، وهـــو لا يتحدث عن وطنه من الخارج، ولكنه شعر يُعاني قضية الانتماء:

هو الحبُّ عشقٌ بدائي

ولا يعرفُ الحبُّ غيرَ انتماءِ الحبيبِ إلى منْ أحب

بدون اختفاءِ وراءَ التعابيرِ عنْ تُرّهاتِ الوفاءْ (1)

وحب **الصادق شرف** لوطنه العربي نلمحه في كـــل قصـــائده (في الشكـــل التقليدي والشكل التفعيلي) .. فلا يكاد يمر حدث على أمته العربية إلا ويؤرقه.

ومن قصائده المبكرة قصيدة **"الساقية الشهيدة"** التي كتبها عام ١٩٦٠ يصور فيها ما جرى يوم ١٩٥٨/٢/٨م حيث ادلهمّت الأجواء بالطائرات المدمرة القادمـــة من الجزائر (المستعمرة الفرنسية في ذلك الحين) وانهالت على شعب ساقية ســـيدي يوسف بقنابلها تحرقه، يقول في هذه القصيدة مصورا غضبتـــه علـــى المســـتعمرين الغادرين:

للحقِّ نحنُ ، وهمْ للظلمِ أنصارُ   للسلْمِ سِرْنا، وهمْ للحرْب قدْ ساروا

ساروا لساقيةِ الخضراءِ قدْ خرقوا في الجوِّ حدًّا ، حَـــرامٌ خرْقُهُ عارُ

ساروا إلينا كسربِ البومِ في زُمَرٍ منْ طائراتٍ ونسْفاً في الحمىغاروا

شنوا هجوماً وناسُ القريةِ ازْدحموااللكدْحِ .. والســـوقُ بالعمّالِ موّارُ

شنُّوا على شعْبنا شعْـــواءَ داميةً لها يخرُّ البناءُ الصُّلــــبُ .. ينهارُ

شنوا على عُزّلٍ حرباً .. بها رُجُمٌ بها الدّمارُ وفيـــها الموْتُ والنّــــارُ

واه لقدْ غدَروا أطفـــالَ مدرسةٍ لمْ يرْحموهمْ وجيشُ الظلمِ غدّارُ!

يا للشنارِ ! فهذي فعلةٌ نقَشَـــتْ في صفحةِ الإثْمِ للتـــــاريخِ تَذْكارُ

يا للبشاعةِ إذْ جاروا عـــلى وَطَنٍ حرٍّ .. لهُ عَلَمٌ .. يحميه أحرارُ(1)

---

(1) حروف تجر الفعل الماضي، ص٩.

وبعد الهزيمة التي مُنيت بها أمتنا العربية عام ١٩٦٧م كتب قصيدته "**الأخطبوط .. وأسماك العروبة**"، والأخطبوط هو العدو الصهيوني، والأسماك هي دولنا العربية المشتتة المتشرذمة:

الأخطبوطُ يريدُ أسماكَ الفراتِ فهلْ ينالْ؟
لوْ قلتُ هذا ممكنٌ ، ستقولُ ما هذا الخيالْ؟
هو مجرمٌ والمجرمون بخبثهمْ بلغوا المُحالْ
في النيلِ مدَّ أصابعَ الصيدِ الحرامِ أم الحلالْ؟
أتظنُّ أقبلَ يستحمُّ هناكَ في ماءِ القنالْ؟
لِيُطهِّرَ اليدَ من دماءِ الأنبياءِ من الضلالْ
كلا! متى عرفَ الطهارةَ والفضيلةَ والجمالْ؟
بلْ جاءَ يُنذرُ كلَّ أبناءِ العروبةِ بالوبالْ(٢)

وهو حزين للحال التي آلت إليها أمتنا العربية التي نيّفت على مئة مليون، وهو يرى أن الهامات لم تعد مرتفعة فقد أذلتها إسرائيل، صنيعة الغرب، ولهذا فهو يقف على أطلال هزيمة ١٩٦٧م باكيا العروبة، مذكراً بالأمجاد التي صنعها أجدادنا:

حسْبُ الجدودِ فخاراً كان بالأمسِ
ما حسبُكَ اليوْمَ؟ هلْ تدو كما تُمْسي ؟
بالأمسِ كمْ كانت الهاماتُ شامخةً
واليوْم زلّتْ .. فديسَتْ أيّما دوْسِ
أينَ الحميَّةُ ؟ هلْ باتتْ تُدغدغُها
أيدي التبجُّحِ بالأمجادِ عنْ أمْسِ ؟

---

(١) السابق، ص٥٤،٥٥.
(٢) السابق، ص٤٢.

شعبَ العروبةِ ! إنَّ الحـــزنَ أخرسَني

عنْ ذكْرِ مجْدي، ومجْدِ الذكر في القدسِ

والقدسُ زُفَّتْ لإسْرائيلَ ، وا أسفي !

العرسُ تمَّ، وكانَ الغصْبُ في العُرْسِ([1])

ولا ينسى **الصادق شرف** أن يغني لتونس أعذب قصائده، وكيف ينسى وطنه الذي طعم خبزه، وعايش أعياده، وعاش مع البسطاء أفراحهم وأتراحهم، يقـــول في قصيدة "**أحبك تونس .. والحب ديني**":

أحبُّكِ تونسَ .. هذا دمي في الشرايينِ .. يعرفُ أني

أحبكِ حتى التدفق ،

حينَ أصفقُ:

"يحيا الوطنْ"

أحبكِ تونسُ ، حينَ أحدِّقُ

في وجهِ شعبكِ ، يرسمُ بالزيتِ .. والليلِ

"يحيا الوطنْ"

أحبكِ تونسُ .. حينَ أُحملقُ

في دهشةِ البسطاء

أراكِ ربيعاً تموّجَ لا في الحقولِ ، ولكنْ عيوناً

"تحبُّ الوطنْ"

أحبكِ تونسُ .. والحبُّ ديني

وليسَ على الأرضِ كالحبِّ أبقى

هو الحبُّ يبقى ..

([1]) السابق، ص٣٨.

طريقَ اليقينِ

هو الحبُّ ديني

وحين احتواني .. خلعتُ المعاني

فما أعظمَ الحبِّ إذ يحتويني !

وإني لأزرعُ في الحبِّ طفلي ، وأزرعُ بنتي

وأزرعُ أختي

وأزرعُ في الحبِّ حتى جنيني

أحبكِ تونسُ .. والحبُّ ديني[1]

(٢)

يقول الأستاذ **البشير بن سلامة** عن **الصادق شرف** "عانى باطنيا قضية الشعر العربي في أطوارها المختلفة، وعاشها بكل جوارحه وكيانه، وأكاد أقول إنه يحمل الشعر العربي على أكتافه عبئاً ثقيلاً، فكل قصيدة تبرز إلى الوجود ليست إلا قطعة من هذا الحمل تتراح عنه لتشاركه في هذه الكيمياء من الألفاظ التي كثيراً ما توحي، وتريد أن توحي، لتفصح بالقدر الذي يستقيم به المعنى ويتم الغرض"[2].

ومن الملاحظ على القصيدة عند **الصادق شرف** أنها مغامرة أسلوبية تختلف كل قصيدة عن الأخرى، بقدر ما تتطلّب التجربة، فنجد عنده أحياناً الصياغة المباشرة التي تقترب من النثر، في مثل قوله:

كفراً بشعْبٍ ناهزَ المليـــونَ باتَ بلا سَكَنْ

فقَدَ الحياةَ .. وكيف يحيا الشعبُ إنْ فَقَدَ الوَطَنْ ؟

أيموتُ تحتَ خيامِ غوْثِ اللاجئـــينَ ، ويُمتَهَنْ ؟

---

(١) السابق، ص٩، ١٠.

(٢) السابق، المدخل، بقلم: البشير بن سلامة، ص٥.

يا محلسَ الأمْنِ : الخيامُ هيَ البيــوتُ ؟ أم الكَفَنْ ؟

(هتلرْ) أباحَ دَمَ اليهودِ ، وشعبُـــنا دَفَعَ الثمنْ(¹)

لكن ما يجعلها تبتعد عن النثر، بالقدر الذي تقترب به من الشعر، بســاطتها، وتلقائيتها، وصدقها.

والصادق شرف حينما يلجأ إلى الرمز، فهو يكتب وفي لاوعيه يتمثل شعرة **معاوية** ــ هذا الخيط السري الرفيع ــ بينه وبين القارئ، وهذه الشعــرة لا تدعــه يُفلت من أسر التجربة، أو التجربة تفلت منه. ومن هنا رأينا ميله إلى استدعاء التراث ومحاورته في قصائده، فيقول في قصيدة "**سارق الريح وفي يده شمعة**"

غاصَ السكينُ إلى الوجْهِ الآخرِ من صدركَ يا ظهْرَ الهاربْ

لم يسْلمْ منْ عمقِ الطعنةِ لا الحبْلُ ..

ولا منْ ألقى "الحبْلَ على الغارب"

لا فاصلَ بين السكين اليومْ

وبينَ شرايينِ عليٍّ بن أبي طالبْ(²)

إن **علي بن أبي طالب** هنا، ليس مجرد اسم يجيء، تفرضه القافية، وإنمــا لأن القصيدة تستدعي مفردات عصره: (**ابن ملجم** ــ **أبا موسى** ــ الحرس الأموي ... إلخ).

وفي القصيدة ترى تراجع صوت الإيمان والطهر أمام جذبة وغلبــة الحــرس المدجج بالسلاح، وتصل القصيدة الإدانة إلى مرأى الفجيعة:

وانبثقَ الرّملُ من السّلاتِ ، وشرشر مضغوطاً من ضرْعِ القهْرْ

فلا فاصلَ بينَ المسكوبِ ، ونوعِ السكب ، وكفِّ الساكبْ

(¹) السابق، ص٤٤.

(²) السابق، ص٦٧.

إلا كالحدِّ الفاصلِ بينَ الطعنِ ، وسلِّ السكينْ ،

لتنسابَ دماءُ عليٍّ بن أبي طالبْ[1]

إن ديوان "**حروف تجر الفعل الماضي**" **للصادق شرف** خطوة نحو الشعر ــ كمغامرة إبداعية ــ لا تنفصل عن هموم صاحبها، هموم مجتمعه العربي من المحيط إلى الخليج، متجاوزاً ما هو "واقع"، طامعاً لرؤية غد "عربي" أكثر إشراقاً يصنعه الإنسان العربي، الذي عليه أن يتجاوز ما هو كائن.

---

(1) السابق، ص٧٩.

قراءة في نص:

"اللامنتهى وتساؤلات أخرى"

لمحمد سعد بيومي[1]

تقول قصيدة "اللامنتهى وتساؤلات أخرى" ([2]) لمحمد سعد بيومي:

١

سأتقنُ فنّكمْ يوما
وإن قَطَرَ الفؤادُ دما
ألفتُكَ نبتةً شمّاءَ تطوي ضلعَها ألضما
ولا تشكو، ولا تبْكي،
ولا تأسفْ
فقل لي: ما هي الأشواقُ في نَظَرِكْ؟
وكيف تُضيءُ قنديلَكْ؟

٢

بصفحتنا الحنينُ يُسابقُ الأنهارْ
ولكنَّ الشموخَ يُجفّفُ الأوتارْ

---

[1] -نشرت هذه الدراسة في جريدة "الثقافة الأسبوعية"، دمشق، عدد ١٢ آب (أغسطس) ١٩٧٨م.

[2] -نشرت القصيدة في مجلة "الجديد" في ١٩٧٣/٩/١، ثم نشرت في ديوان "رحلة آدم"، دار آتون ــ القاهرة، يناير ١٩٨٠، ص١٨،١٩، ثم نشرت في مجلة "الشعر"، العدد (٢٦)، أبريل ١٩٨٢، ص٦١،٦٢.

ويطمسُ رغبةَ الأسفارْ
فحطّمْني .. وعلّمْني
سأجمعُ منْ حُطامي صحوةَ القادرْ
فما هو طينُكَ النّادرْ؟

٣

ركبتُ سفينتي الخضراءْ
وأبحرتُ ـــ الغريقَ ـــ إلى رُبا الأضواءْ
رأيْتُ بوجهتي عينيْكَ تجذبُني إلى اللامنتهى ..
وسرابُ أيّامي ..
يُغطّي كلّ أحلامي ..
بجرعةِ ماءْ!
وهلْ خلفَ السرابِ رُواءْ؟؟

٤

وكان البحرُ متسعاً
وكانت رحلتي تعسةْ
أسيرُ، وكلما أوغلتُ في الأعماقِ تُغريني مفاتنُها
فتقتربُ السفينةُ عندها خلسةْ
وتلمحُني ..
فترجمُني
.. بريحِ الصّدِّ والإحجامْ

تدورُ سفينتي الخضراءُ في دوّامةِ المُرغَمْ
وتقصمُ في عُبابِ البحرِ مُرهقةً بلا شاطئْ
ولا أسلو الرحيلَ، ولا أَمَلُّ البحثَ عن شاطئْ

٥

ويمضي العاشقُ الخاطئْ
ودمعاتُ الهوى الحرَّى
تُرافقُهُ خطى حيرى
وما زال الخضمُّ كعمقِ أعماقِ المحيطِ ..
ولم يزلْ بالجانبِ الدَّامسْ
يؤرِّقُهُ دُوارُ سفينةٍ عانسْ
سفينتُهُ تميدُ بقبضةِ المجهولِ، والتيَّارُ يجرفُها
إلى النائي، ويدفعُها
وبحرُ الشوقِ يبْلعُها
ولكنَّ السفينةَ لا تُسلِّمُ قطّ دفّتَها
إلى الآفِلْ
وتمضي .. تعبرُ الآفاق ولْهى .. والهيامُ بجوفها يثْقُلْ
يلفُّ شقيةَ النظراتِ في ظمأٍ ولا تسألْ

٦

وسارت رحلةُ العاشقْ
بلا قمرٍ ولا زهْرٍ ولا إشراقْ

ويعتزلُ البحارَ .. ويتركُ المحبوبَ في ..
برجِ الشموخِ يُكلّمُ الأبعادَ حينَ تصيرُ ..
خاويةً بدونِ رفيقْ
أنا ملاّحُها الأوْحدْ
وأعلمُ أنّني الأوحدْ
ولا أحدٌ يجوبُ بحارها غيري!
فهلْ تصمُدْ؟
فهلْ تصمُدْ؟
فهلْ تصمُدْ؟

*

هذه القصيدة من بدايات **محمد سعد بيومي** التي تخطّاها الآن بشعره الذي يجمع بين روح الشعر في خياله المحلق وموسيقيته، وروح الدراما في صراعها وحوارها. أما هذه القصيدة فهي من القصائد الغنائية الثرة، التي نُلاحظ عليها أن البناء الدرامي فيها غير مكتمل، وهذا لا يعيبُها.

وإذا كانت الاتجاهات الحديثة في الشعر تجنح إلى الإشارة والتلميح، ولا تجنح للتعبير المباشر الصريح، فإن قصيدة "اللامنتهى وتساؤلات أخرى" تنجح في أن تؤثر فينا بملمحين هامين:

١-الموسيقية: حيث إنها تنساب في صوت موسيقي آسر، ولا يُمكن أن نُغفل دور الموسيقا في الشعر. ومهما اتجهت الدعوات المعاصرة ــ بدعوى الحداثة ــ إلى الابتعاد عن الموسيقا المنضبطة المتكررة، فسيظل الروح الموسيقي أهم ما يميز الشعر عن غيره من الفنون التي تتخذ من الكلمة أداة لها.

وفي قصيدة "**اللامنتهى وتساؤلات أخرى**" ترى الشعر الحر يقترب ــ أحياناً ــ اقتراباً حميماً من الشكل التقليدي، فالموسيقا منضبطة عنده لدرجة أن السامع ــ وليس القارئ ــ للقصيدة قد يظن في بعض أجزائها أنها من الشعر الخليلي.

وللموسيقا دور هام في القصيدة، إذ نراها تسمو بمشاعر المتلقي، وتُبعده عن اللحظات الخشنة (النثرية) التي يعيشها. وتمهّد له أن يعيش لحظات مع واقعه الجديد داخل القصيدة التي يختلف عالمها وتكوينها ــ بالطبع ــ عن العالم النثري المعيش.

إن الموسيقا في الشعر الجيد لها دور هام، ليس هو دور التطريب بالقطع، ولكنه كما سبق أن أشرنا دور التمهيد للمتلقي كي يسمو عن اللحظات النثرية المعيشة، والتحليق إلى واقع خيالي أسمى من الواقع المعيش ــ إن صح هذا التعبير ــ هو واقع القصيدة التي سيعيشها المتلقي.

ب–الصورة الشعرية المتميزة: وهي الملمح الثاني في هذه القصيدة المترعة بالجمال . وإذا كان سانتيانا في كتابه "الإحساس بالجمال" يقول: "إن الخروج على المألوف في ميدان الذوق الجمالي يُوازي الاستقامة في ميدان الدين" فهو يعني أن على كل تجربة أدبية حقيقية متميزة أن تنحت لها لغتها، وشكلها، وجمالياتها الخاصة بها.

فماذا نرى في هذه القصيدة؟

الصور في القصيدة عادية، باستثناء تعبيرات مبتكرة قليلة في قوله:

ألفتُكَ نبتةً شمّاءَ تطوي ضلعَها ألضما

و: **بصفحتنا الحنينُ يُسابقُ الأنهارْ**

ولكنَّ الشموخَ يُجفِّفُ الأنهارْ

و: **وتلمحُني ..**

فترجمُني .. بريحِ الصَّدِّ والإحجامْ

و: **يؤرِّقُهُ دُوارُ سفينةٍ عانسْ**

فهل كانت هذه التعبيرات الجديدة نبتاً طبيعياً لقصيدة جديدة حقا؟

إن التجربة في هذه القصيدة غائمة نوعاً ما؛ فالقصيدة تبدأ بنوع من المداهنة والصراع الداخلي بين الشاعر ونفسه يوشك أن ينتهي إلى حل "تلفيقي" أو "توفيقي"، وهذا ما ترفضه طبيعة الشعر / الثورة.

سأتقنُ فنّكمْ يوما

وإن قَطَرَ الفؤادُ دما

ويمضي في التجربة فنعلم أن الكبر الزائف يقتل النبت الرقيق والأنغام الهامسة:

ولكنَّ الشموخَ يُجفِّفُ الأوتارْ

هنا ـــ أمام هذا الكبر الزائف ـــ تصبح الرحلة بلا نهاية، وتُصبح كل الأشياء والمُحاولات بلا جدوى:

رأيتُ بوجهي عينيْكَ تجذبُني إلى اللامنتهى ..

وسرابُ أيّامي ..

يُغطّي كلّ أحلامي ..

بجرعةِ ماءْ!

وهلْ خلفَ السرابِ رُواءْ؟؟

هنا يملك اليأس شغاف القلب، ولكن الشاعر لايمل ولا ييأس، وينطلق:

سفينتُهُ تميدُ بقبضةِ المجهولِ، والتيّارُ يجرفُها

إلى النائي، ويدفعُها

وبحرُ الشوقِ يبْلعُها

ولكنَّ السفينةَ لا تُسلّمُ قطّ دفّتها

هنا نرى الإصرار على اجتياز هذه البحار والوصول إلى مرفأ الأمان، ولكن كم كنت أحب ألأ أقرأ قول الشاعر:

وبحرُ الشوقِ يبْلعُها

إن "البلع" معناه الانتهاء!

كان يمكنه أن يقول: وبحرُ الشوقِ يجذبُها، ونصل إلى نهاية التجربة حيث نصل إلى قوله:

أنا ملاّحُها الأوْحدْ

وأعلمُ أنّني الأوحدْ

ولا أحدٌ يجوبُ بحارها غيري!

وهنا يُدرك القارئ — أو المستمع — أن هذه القصيدة كُتبت في الفترة العصيبة القاسية التي مرت بها أمتنا العربية بعد هزيمة يونيو ١٩٦٧، حينما كان اليأس يغمر قلوبنا، والشاعر يُحاول من خلال نصه أن يُضيء شمعة في ليلنا الدامس، ولهذا رأينا الشاعر — وهو الصامد البطل طوال القصيدة وسط أمواج المهزومين — يشك في قدرته وحده على الصمود، ويُسائل نفسه وهو بين الرجاء والأمل:

فهلْ تصمُدْ؟

فهلْ تصمُدْ؟

فهلْ تصمُدْ؟

*

هذه القصيدة تجربة طيبة للشاعر **محمد سعد بيومي**، هذا الشاعر الواعد بعطاء ضخم في دنيا الكلمة الشاعرة، وأحسن ما في هذه القصيدة بالإضافة إلى موسيقيتها الآسرة: إصراره ورغبته في التعلم من أخطائه كي يجتاز محنته في قوله:

سأجمعُ من حُطامي صحوة القادرْ

وفي قوله:

أسيرُ، وكلما أوغلتُ في الأعماقِ تُغريني مفاتنُها

فتقتربُ السفينةُ عندها خلسةْ

وتلمحُني ..

فترجمني

.. بريحِ الصَّدِّ والإحجامْ

تدورُ سفينتي الخضراءُ في دوّامةِ الُمرغَمْ

وتقصمُ في عُباب البحرِ مُرهقةً بلا شاطئْ

ولا أسلو الرحيلَ، ولا أَمَلُّ البحثَ عن شاطئْ

وفي قوله:

سفينتُهُ تميدُ بقبضةِ المجهولِ، والتيَّارُ يجرفُها

إلى النائي، ويدفعُها

وبحرُ الشوقِ يبْلعُها

ولكنَّ السفينةَ لا تُسلِّمُ قطّ دفَّتها

إلى الآفِلْ

وتمضي .. تعبرُ الآفاق

إن هذه القصيدة تُظهر لنا بداية فنية لشاعر قادر على إثراء حياة الشعر العربي في مصر بلآلئ صادقة، تثري تجربتنا التي تفتقر إلى صوت خصب ـــ في هذه الأجيال الجديدة مثل صوت **محمد سعد بيومي**.

ما الذي يعوق انطلاق القصيدة الحديثة؟

قراءة نقدية في قصائد نشرتها "الكاتب"([1])

كان الشعر ديوان العرب، وكان العرب ــ كما يقول ابن رشيق ــ لا يحتفون إلا بغلام يولد، أو فرس تنتج، أو شاعر ينبغ، وما كان ذلك إلا لأن الشعر لسانهم وصوتهم المعبر عن قضاياهم وحياتهم حرباً وسلماً.

فهل انفصل الشعر العربي المعاصر عن حياتنا المعاصرة؟ أو مازال له دوره في مسيرتها؟

أمامي سبع عشرة قصيدة نشرتها الكاتب في العددين الأخيرين، وهذه القصائد من الشعر الحر تحمل ملامحه وهمومه، ونلحظ فيها امتزاج الهم السياسي بالبوح الذاتي والتأمل.

وسنتناول هذه القصائد من خلال ما نراه من عوائق يعوق القصيدة الحديثة عن الانطلاق.

١-وأول ما يعوق القصيدة الحديثة حرص بعض الشعراء على الغموض، وكأن الغموض مرادف للعبقرية والتفوق، ويهمنا هنا أن نؤكد أن الصورة الجزئية مهما كانت غرابتها فهي لا تمثل غموضاً في ذاتها، إنما تتابع هذه الصور الغريبة المتنافرة هو الذي يُفضي بالقصيدة إلى الغموض والغرابة في الصورة الكلية للقصيدة.

ومن غرابة الصورة الكلية هذا المقطع من قصيدة "سمر في ليل امرأة اسمها الوطن" لحسن النجار:

أشدُّ على يديك الماءَ ، ثمَّ أسيرُ

([1]) نشرت في العدد (٢٢٥/٢٢٦)، يناير/ فبراير ١٩٨٠م، ص ص١٥٤-١٤٧

مبتهلاً ، وأثقبُ لونَ عينيْكِ (البسيطةِ)

حينَ تدخلها طيورُ الظلّ ، تمنحُ ريفها

قُزحاً ، وأمضي في ارتعاشةِ لَحميَ المبلولِ

حينَ أراكِ داخلةً فصولَ العامِ

أدعو شعْبَ مملكتي:

هنا تتورّثُ الأشجارُ بهرجةَ المواسمِ

فادخلوا في دارةِ الحنْطةْ

وبصرف النظر عن الخطأ اللغوي في قوله: عينيك البسيطة، والصواب: البسيطتين، فإننا نؤكد هنا أن الصور الجزئية عند **حسن النجار** طريفة ومفاجئة، كأنها طعنة الخنجر، ولكن تداعيها، وعدم نموها، يجعل منها تراكُماً غير مستحب. بل قد يتناقض البعض مع الآخر، فإني أرى أن الماء — لون العينين — طيور الظل — ارتعاشة اللحم المبلول ... إلخ يتناقض مع بهرجة المواسم.

ومع هذا فقصيدة **حسن النجار** فيها حس درامي نام، عبر مقاطع القصيدة، يتوحّد فيها البوح الذاتي مع الهم السياسي، كما في هذا المقطع الجميل:

سوفَ نمضي إلى النيلِ ، نرسمُهُ

في قصائدِنا وردةً وردَةً

ونُشيرُ بإصبعنا للدماءِ

التي نزَفَتْ في وعاءِ الشَّجَرْ

هذه (شمسةُ) اللهِ طالعةٌ

في (سماواتنا) ، فافتحوا منزلاً للجيادِ

التي ركضَتْ طيلةَ العامِ

ثمّ استحلَّ لها أنْ تُجالسَنا في رواقِ السَّمَرْ

وحسن **النجار** مع قلائل منهم: مفرح **كريم**، وعزت **الطيري**، ومحمد سعد بيومي في مصر، وعبد الله **الشحام** في الأردن، ومحمد **علي الرباوي** في المغرب يكتبون القصيدة المدوّرة باقتدار، وعليهم الأمل في إنقاذ القصيدة الجديدة من وهدتها، وتفاهات المدّعين.

٢-يعوق القصيدة الجديدة عن الانطلاق أيضا، ثرثرة كثيرة يسوقها البعض فيهدمون بها قصائدهم من حيث يظنون أنهم يحسنون صنعاً، وهذا متفش في شعر جمال **القصاص** عموماً، وقصيدته "مشاهد" على وجه الخصوص، فأول ما يُطالعك في القصيدة ثرثرة، وطنين لاطائل من ورائه. وبدعوى الحداثة ــ وكأن الحداثة تعني الهذيان السرطاني ــ يكتب كلاماً سيئاً في ثرثرة لآ أدري كيف تقترب من تكثيف الشعر؟:

الشجر المعتمُ تحبو أثمارُه
غوغاءُ الغيمِ تغسلُ كفنَ الأمطار
لمباتُ الشاعرِ أسْكَرَها البرْدْ

من سمات الثرثرة: عدم الدقة في استخدام اللفظ، لأنه ليست هناك تجربة تستدعي صورة تنمو وتمتد بامتداد القصيدة، فلماذا مثلاً لم يضع "تسقط" بدلاً من "تحبو" في السطر الأول؟ وإذا وضعها فماذا سيتغير؟ وإذا قلبنا السطر الثاني، فصار هكذا:

الأمطار تغسل غوغاء كفن الغيم

فماذا سيتغير؟ ولماذا جعل للغيم غوغاء؟ وكيف يُسكر البرد لمبات الشارع؟ وأي نوع من السكر؟

وجمال القصاص يريد أن يرينا صورة التناقض في بنية المجتمع، ولكنه لا يُفلح في ذلك؛ فركام الجزئيات التي أتى بها، وعدم النمو للصور الجزئيـة يقضـي علـى الرؤية، ويصيبها بالتفسخ:

الضباب يقنفد بين الأزقة

يهرش أذرعه الجدرية، مكتسياً لحيةً مستعارهْ

أفر مملكتي

ها هي الدمامل صمت

بدم المصباح انتفخت جيوبها الصفراء

النهر يستحلب الحصى

والرمل في زقاقه الأخير ... إلخ

٣-يعوق الشعراء عن الانطلاق أن يحبسوا أنفسهم داخل مضـامين قديمـة: أساطير، وقصص، وحكايا شعبية، ورموز ... إلخ، ويعيدون صياغتها دون إضافة.

فلا مانع من الاستفادة من كل ذلك شريطة أن تقدم رؤياك المعاصرة، لا أن تكتب قصيدة تاريخية.

ومن القصائد التي نجحت في الاعتماد على الموروث التاريخي الإنساني قصيدة **محمد الصديق محمود**، التي يتخذ فيها من شخصية (**الحسين بن علـي** ﷺ) رمـزاً لرؤياه في قصيدته "التوابيت في مهب العملة الهمجية"، فلم يحبس نفسه في تابوت مع **الحسين بن علي**، بل انطلق ليقدم رؤياه المعاصرة:

عليك بقاء القوافل في ساعةِ الإنتهاءِ من اللحظةِ الكابيةْ

وعلقتُ بين عقالك تعويذتي العربيةْ

فأغرزْ مناقير رمحك في جبهةِ الصخرِ

واستنطق الصخرةَ اللاهيةْ

وتلك بقايا الرماح التي آثرتها الحروب

مضرّجةُ في عروقي

فغنِّ لها

وغنِّ على مهركَ العربي

وواصلْ سيرَكَ صوبَ الفراتْ

ولا تنْس وجهيَ بينَ الشتاتْ

إذا متُّ فازرعْ عليْهِ النخيلْ

أما قصيدة **يسري العزب** "غزلية للمجنون" فلم تنجح فيما نجح فيه **محمد الصديق محمود**، بل تقوقع في وهدة التسجيل التاريخي السطحي، وتكاد قصيدته تكون ترجمة — من خلال الشعر الحر — لشعر مجنون بني عامر الرصين الغزل الذي عشقنا أشعاره في ميعة الصبا وعهود شبابنا الأول:

وأصبحتُ عندَ ديارِكِ وهماً يضيعْ

ولكنَّ صوتيَ يا ليل يبقى جنوناً

جنوناً هو الحب، ناراً تئزُّ بأحشائنا الباليات

وتجمع منها البقايا

من الطين تصنع أنثى ، وأنفخ فيها سياطاً

من الشعر والأغنيات

وأعلمُ أني جننت

وأعلمُ أن ربيعكِ آت

وعقليَ آت

وإن كان يا ليل ليلي يطولُ صبرت

لأنّ ربيعك آت

وعقلي الذي راحَ آت

وحتى تستكمل الترجمة قدرها، وتأخذ دورها في الشعر الحديث كقصيدة تتوجه إلى القارئ المعاصر، كان عليها أن تنطلق من هذا الموروث لتعانق الإنسان المعاصر، معبرة عن الزمان والمكان، وهذا ما لم يتنبه له **يسري العزب** في قصيدته.

٤-يعوق القصيدة الحديثة عن الانطلاق ــ أخيراً ــ السقوط في وهدة الخطابة والتقريرية، والرغبة في أن يلبس الشاعر مسوح الوعاظ والحكماء، ويشيع هذا الملمح في قصائد الهم السياسي، وقصائد البوح الذاتي، ومن هذه القصائد في العددين الماضيين قصيدة الشاعر اليمني **عبده عثمان محمد** "العودة من الأحلام المفقودة"، فرغم ما بها من بوح ذاتي إلا أنها لم تستطع أن تكون قصيدة ناجحة بسبب الخطابية والتقريرية الفجة:

بحثتُ عن وجوهكم يا أصدقاء

لعلني ألمحها

فأرتوي من الظمأ

وإنما وجدتها

(أشلاؤنا) مبعثرهْ

وظلُّنا في حنْدسٍ يدورْ

وهذه الخطابية قد تصير نوعاً من البوح المستحب، كما في قول المجنون لليلى في قصيدة يسري العزب:

وأعلمُ أنَّ البغايا يُطاردْن ظلّي

وأبناءَ عمي جفوْني

وأبناءَ عمي جفوْني ، وداري

وأعلمُ أنَّ الجواريَ يُرقصْن "وردا"

ويرقصْن فوقَ إزاري

وأنّك حين التفكك تنتحبينْ

وأني أحبك

فالخطاب هنا نوع من الكشف عن المكنون

يثري التجربة، ويوضح أبعادها، ويرتفع بالتجربة، ويسمو بها. بل إن القصيدة تخسر كثيراً إذا لم يسق الشاعر هذا الخطاب، مثل نهاية المقطع الثاني من قصيدة **عزت الطيري** "لكن صباح فتاة طيبة":

يداهمني وجهك الطفلُ والحقلُ والأمنياتْ

وتأتين ورداً وسعداً

أحبك

توحّدتُ فيكِ

أحسُّ بأنّا امتزجْنا كما امتزجَ الماءُ بالخمْرِ

والنهرُ بالبحْرِ

فمدي اليدين

خذي منْ ترانيم ليلي التي عتّقتْها الجراحْ

خذي .. أسمعي القلبَ أغنيةَ الزمنِ المستباحْ

هذه هي العوائق التي تعوق انطلاق القصيدة الحديثة في نهايـــة الســـبعينيات، ونرجو أن يكون غد القصيدة العربية أفضل من حاضرها، وما ذلك على الله بعزيز.

"أيام عشناها"

لخليل جرجس خليل

يُعدُّ الشاعر الكبير **خليل جرجس خليل** (١٩١٥- ...)([1]) آخر شعراء المهجر الكبارالأحياء، وقد أصدر عدداً من الدواوين الشعرية هي "الصيدح" عام ١٩٣٩م، و"أيام عشناها" عام ١٩٥٨م، و"محفليات العهد الجديد ١٩٥٨م.

وقد كُتِبت عنه مقالات معدودة للأساتذة والدكاترة: **عزيز أباظة، ومحمد عبد المنعم خفاجي، والربيع الغزالي، ومحمد مصطفى الماحي، وحسني سيد لبيب**، وكاتب هذه السطور ... وغيرهم.

---

[1]- **نشرت في مجلة "صوت الشرق"، ونشرت في كتيب بعنوان "خليل جرجس خليل شاعراً وباقة حب إليه، مطابع روتابرنت، القاهرة ١٩٧٨م، في اثنتين وأربعين صفحة من القطع المتوسط، وكانت محتويات هذا الكتاب كالتالي:**

١-الإهداء، وكان نصه: "إلى خليل جرجس خليل الشاعر، الصحفي، المترجم .. نُهدي هذه الصفحات باقة حب إليه. حسني سيد لبيب وحسين علي محمد "(ص٤).

٢-دراسة للأستاذ حسني سيد لبيب بعنوان: "خليل جرجس خليل: الشاعر والمترجم (ص ص٥-١١) (وكانت هذه الدراسة قد نُشرت من قبل في مجلة "الإخاء" الإيرانية، في العدد (٤٨٥) الصادر في ١٩٧٧/٥/٢٨م، ص١٨، ١٩).

٣-دراسة لحسين علي محمد بعنوان: "هذا الشاعر المعاصر للجيلين الأخيرين وديوانه أيام عشناها" (ص١٢-١٩)(التي ينشرنصها هنا، الآن).

٣-نص قصيدة "وحي الأربعين" (ص ص٢٠-٢٧).

٤-ملاحق (ص ص٢٨-٤١)، وتضم كلمات لمحمد عبد المنعم خفاجي، و عزيز ، ولقاء مع الخليل أجرته جريدة "الميساجي"، ثم قصيدتي "أيامي" و"إلى أمي" لخليل جرجس خليل.

وكنت بالاشتراك مع المهندس الأديب **حسني سيد لبيب** قد أصدرتُ في عام ١٩٧٨م كتيباً بعنوان "**خليل جرجس خليل** شاعراً وباقة حب إليه".

وهذا نص ما كتبته في هذا الكتاب:

(١)

يقول **خليل جرجس خليل** في قصيدته "وحي الأربعين":

ماذا أخَـــــذتُ من الحياةِ وقد حييتُ الأربعينْ

أنا ذا سجينـــاً في الحيـــاةِ بغيْرِ ما ذنْبِ السجينْ

أيَّ البـــــذورِ زرعْـــتُ ثم حصدتُها عنباً وتينْ؟

ماذا أفَدْتُ بمـــا رأيْتُ وما سمِعْتُ مدى السنينْ؟

ماذا جمَعْتُ منَ النُّضـــارِ، من الحقول، من السفينْ؟

الناسُ يبْنونَ البيوتَ، وكـــــــلُّ أبْياتي ظنونْ

والنّاسُ يُعْطـــــــوْنَ الغنى، وأنا تُؤرِّقُني الديونْ!

ماذا أخـــذتُ من الحيـــاةِ وقد حييتُ الأربعينْ؟

هذا مقطع واحد من قصيدة "وحي الأربعين" التي تعد واحدة من أكثر قصائد الشعر العربي المعاصر تأملاً.

وقبل أن أقلب معك ديوان "أيام عشناها" الذي صدرت طبعته الأولى عـــام ١٩٥٨م عن مطابع دار أخبار اليوم في (١٢٠) صفحة من القطع المتوسط والطباعة الأنيقة، يجدر أن نتعرّف على الشاعر.

يقول الدكتور **محمد عبد المنعم خفاجي**: "ولد خليل جرجس خليل في المنيـــا عام ١٩١٥م من أبوين مصريين، وتُوفي أبوه وهو في سن الرابعة. وقد هوى الشعـــر والأدب واللغة منذ صباه، فانقطع لدراسة بعض الآثار المنقولة مـــن الأدب الهنـــدي وقديم الشعر العربي على أيدي أمه، ودراسة القرآن وفقه اللغة وعلوم النحو بمفرده،

حتى صار في اللغة والنحو من المتمكنين الثقات .. وتوافر في تضاعيف ذلك على قراءة شعر **ابن الفارض**، و**المتنبي**، و**جميل صدقي الزهاوي**، و**أحمد شوقي**، وأدب **الرافعي**، و**جبران خليل جبران**، وقدر من الشعر الأوربي".

"قال الشعر، ونشر ديوانه الأول "الصيدح" عام ١٩٣٩م، وأسس رابطة الأدباء بالقاهرة عام ١٩٤٠م — وهي التي تعرف الآن باسم "رابطة الأدب الحديث"، وانضم إلى ندوة الشعراء منذ عام ١٩٤٩م.

ويضم الديوان مقدمة للشاعر **عزيز أباظة**، ودراسة في ذيل الديوان للمؤلف نفسه، بعنوان "هذا الشعر"، ويقسم الشاعر ديوانه إلى خمسة أقسام، هي:

١-وطنيات:

وتضم قصائد: مهرجان الشروق، بلادي، فرحة الجلاء، من أجل فلسطين ... وغيرها.

يقول في قصيدة "فرحة الجلاء":

هزَّ قلبي وكياني طربا نبأٌ هزَّ الدُّنى أيُّ نبا
مصرُ-منذُ اليومِ أضحتْ حرَّةً زال عنها قيْدُها واحتجَبا
الجلاءُ الحتْمُ أمضى حكْمَهُ وكسا مصْرَ ثياباً قُشُبا

ويقول فيها:

أنا منذ اليومِ حرٌّ مطلقٌ أنا للعلْياءِ أدْنى سببا
أنا منذ الآن لن تزعجني وطأةُ القيْدِ وحكْمُ الغُربا
مصرُ أمي وأبي ، حريتي وكياني ، ومهادي ، والصبا
وهواها موغِلٌ في مُهْجتي لسْتُ أرضى عنْ هواها مطْلَبا

***

٢–غزليات:

ومن قصائده في الغزل: عروس الشرق، لا لا ،حسناء المعادي، عذراء الأريزونا ... وغيرها.

يقول في قصيدة "لالا":

كحّلتْ عينيَ "لالا"	خطرت نحْوي "لالا"
ثغرُها يبسمُ لي أوْ	ثغرُها يبْدو هلالا !
قلتُ: هل أقبسُ من ضوْ	ئكِ ؟ قالت لي : لا ، لا
قلتُ: هلْ أقطفُ منْ زهْـ	ـركِ ؟ قالتْ هي: لا ، لا
قلتُ: هلْ أنْكرْتِ حبي ؟	فأجابتْني: لا ، لا
"إنَّ أمِّي علّمتْني	في الهوى هذا الدّلالا
أوَ تُفشي السِّرَّ إنْ إفْـ	ـشيْتُ سرِّي ؟ قلتُ: لا لا
فأطلّتْ فتنةٌ ترقُـ	ـصُ في أجْفانِ "لالا"
ونَضتْ سِتْريْنِ عنْ نهْـ	ـدينِ قد جُنَّا مَلالا
وتدانَتْ ثمّ مالتْ	نحْوَ عطْفيَّ ومالا
وبدا الشوقُ ضراماً	وهياماً ووصالا
آه ، ماذا قُلتُ ويْحي !	هلْ كشفْتُ السِّرَّ ؟ لا، لا
لمْ أقلْ في نشوتي	إنِّي رشفْتُ الكأْسَ ، لا ، لا
لمْ أقلْ ناغيْتُ أحْلا	مي ، على أنْغامِ "لالا"
لمْ أقُلْ طُفْنا معاً ، عُدْ	نا معاً ، همْنا ضلالا

أنا والحبُّ و"لالا"

***

٣-وجدانيات:

ومنه: وحي الأربعين، هموم، يأس، أيامي، تسابيح ... وغيرها، ومن قصيدة "وحي الأربعين":

للرِّيــحِ .. للعَــــدَمِ المُقَدَّرِ، كلُّ شيْءٍ للذَّهابْ!
ضِحْكي، ودَمْعي، والهَنـاءُ، والابْتهاجُ، والاكْتئابْ
حُبِّي الذي قدَّسْتُـــهُ، ورعَيْتُـهُ منذُ الشَّبابْ ..
قدْ صارَ ذكْرى .. لمْ تُخلِّفْ في الفؤادِ سوى العَذابْ!
وتجاربي طولَ السنينِ جمَعْتُـــها منْ كلِّ بابْ ..
لمْ أستَفِدْ شيْئاً بها في ضِيقَـــتي، أوْ في الصِّعابْ
وحُبِي الذي دوَّنْتُهُ بدَمي وأعْصَـــابي الصِّلابْ
لمْ أستَطِعْ تخليــــدَهُ للذِّكْـــرِ حتى في كتابْ
ما نحْـــنُ إلاَّ خَـــاطِرٌ في طَيَّةِ الزَّمَنِ العُجابْ!
اليوْمَ صَرْحٌ نبْتنيـــهِ وفي غَدٍ يُمْـــسي تُرابْ
وتعيشُ عُمْرَكَ في الصَّوَاب، وَغَلْطَةٌ تَمْحو الصَّوابْ!
اليوْمَ صَحْبُكَ أصْــــدقاءٌ، ثُمَّ يَنْقلِبُ الصِّحابْ ..
يغْدو أعزُّ مُصَدِّقٍ أعْـــدى عدوٍّ في الرِّكابْ!
ما كلُّ ما لَمَعَتْ رؤاهُ ســوى تَهاويلِ السَّرابْ
أوْ كلُّ ما يَبْدُو لعيْنكَ غَيْرَ أوْهَــــامٍ كِذابْ
كلُّ الذي أمَّلْتُهُ .. كلُّ الأمَـــاني والرِّغابْ ..
للرِّيحِ .. للعَــــدَمِ المُقَدَّرِ، كلُّ شيْءٍ للذَّهابْ!

***

٤-وصفيات:

ويضم قصائد: مصر العليا، مهرجان الربيع، من العصفور إلى النسر التي كتبها بالإنجليزية سعادة سردار بانيكار سفير الهند الأسبق في مصر، وترجمها إلى العربية كل من الشعراء: **وديع فارس البستاني، وأحمد زكي أبو شادي، وخليل جرجس خليل.**

وتبدأ ترجمة شاعرنا خليل بهذه الأبيات:

طِرْ عالـــــياً في الفضاء حلّقْ تجاهَ السَّـــــماء

وانشُرْ جناحيْكَ مثلَ الشّـــ راعِ في الأهْـــــواءِ

تجدْ مجْـــدَ ذكـــــــاءِ في أوْجِها .. في العـــلاءِ

٥-محفليات:

ويضم قصائد: تغريدة عيد الميلاد، وبطاقة عيد الفطر، ونشيد مديرية التحرير، ولحن سلام، وشاعر السماء ... وغيرها.

يقول في قصيدة "لحن سلام":

من قـــرارِ الأنغامِ صيغَ كياني أنا والشعـــــرُ والهوى والأماني

أفرِغُ اللّحْـــنَ في حنايا جنيني فأنا الرَّجْعُ في طـــــوايا جناني

فهْي نجْوايَ في هوايَ ، ونهْجي في اغْترابي ، ومنْهجـــي في بياني

مـــا ترنَّمْتُ بالأهازيـــجِ إلاّ عشقَ السمع عند ذاكَ لســاني

هذا عرض سريع للديوان الذي يضم ستا وثلاثين قصيدة، بعضها ــ كمـــا يقول الشاعر **عزيز أباظة** "فرائد قد لا تتكرّر في الشعر العربي، تقرؤها فتتجلّى لـــك خصائص الشعر العربي وسماته، ويتجلّى لك التجديد المنشود في النسق والإنشــــاء، ويلوح لك الإبداع في التفنن والشكل والمضمون"

***

(٢)

من الملاحظ على هذا الديوان ما يلي:

أولا: أن الشاعر يعيش إيقاع عصره، فلا تكاد تعرض مناسبة وطنية أو قومية أو دينية إلا ونرى له قصيدة جيدة، لا تموت بانقضاء المناسبة، وهذه القصائد تتسم بالبساطة والسلاسة، مثل قوله في قصيدة "أخي في سورية":

أقسمتُ باسمك([1]) يا أخي في الشامِ أنْ
تحمي الحمى وتُقاومُ العدوانا
قفْ يا أخي عند الحدودِ مهيباً
إنْ كان سلماً أو وغىً وطِعانا
لنْ تأتيَ الميدانَ وحدكَ يا أخي
إنّا وراءكَ نزْحمُ الميدانا
فلقدْ حرسْنا أرضنا بكفاحنا
ولقدْ حمَيْنا الماءَ والشطآنا

ويقول في "تغريدة عيد الميلاد":

هذا وليدُ بيْتِ لَحْمِ — ما أنجبت مثلَهُ النساءُ
ضمَّتْهُ في بطنِها بتولٌ — عذراءُ قدْ زانَها النَّقاءُ
أتى إلى الأرْضِ وَهْوَ روحٌ — طريقُهُ الخُلْدُ والبقاءُ
فإذْ يُنحِّي الذنوبَ عنّا — وعزَّ منْ قبهِ الفداءُ
معلّمٌ يبدعُ الوصايا — فلا يُجاريهِ أوْصِياءُ

[1] -القسم ينبغي ألا يكون بغير الله.

فهنا نلاحظ أن الشعر بسيط، لا ينغلق على المناسبة، ولكنه ينطلق منها ليكون شعراً إنسانيا، لا يموت بموت المناسبة، بل يظل حيا، ما تردّد نفس في صدر إنسان.

هذه البساطة الآسرة هي أهمّ ما يميّز شعر **خليل جرجس خليل**، وهذا ما استطاع الأستاذ **حسني سيد لبيب** أن يلمسه في دراسته عن **خليل جرجس خليل** حيث قال: "لا يميل إلى التطرف في القول، ويُراعي الدقة في التعبير"([1]).

ثانياً: هذه البساطة لا تعني الضحالة أو الفجاجة، فكثيرة هي تلك القصائد التي تجدها متأملة في الكون والحياة في عمق، من مثل قوله في قصيدة "أيامي":

تعبتْ رجلايَ منْ سعْيٍ، وسعْيي ما مداهْ؟
كلما لاح طريقي، لمْ يلُحْ لي منتهاهْ!
لِمَ أسْعى؟ لِمَ أحيا؟ ألكسْبٍ أمْ لِجاهْ؟
أنا ما حقّقْتُ شيئاً منْ أمانيِّ الحياهْ
ذهبَ العمْرُ هباءً وسُدىً واأسفاهْ!

*

تعبتْ عيْني من الرؤيةِ صُبحاً ومسَاءْ
حدَّقتْ عيني طويلاً في ظلامٍ وضياءْ
صورٌ مرَّتْ أمامي .. ومضتْ نحوَ الفناءْ
وأنا أجترُّ ذكراها وحيداً وحيداً في الحياهْ
لمْ أفِدْ ممّا رأتْ عيناي شيئاً .. ويْلتاهْ

*

---

[1]- حسني سيد لبيب: خليل جرجس خليل الشاعر المترجم، الإخاء (إيران)، العدد ٤٨٥، الصادر في ١٩٧٧/٥/٢٨م، ص١٨،١٩.

تعبَ القلبُ مكن الخفقِ ومنْ طولِ ارتقابْ
قلقاً لمْ يعْــــرف الرَّاحةَ أو طعمَ الرغابْ
كل يومٍ في تعـــلاّت .. وتمضي كالسّرابْ
هو في الحبِّ وفي الكُـــــرْهِ يُعاني منْ جواهْ
ويُولّي العمرُ معْ خفْقـــــاتِهِ .. واحسْرتاهْ!

فالشاعر هنا له رؤية واضحة للكون والحياة، لا ينحرف على سطح الحيــــاة كالقشة، وإنما لا يملك إلا أن يعزل نفسه عن اللحظات المشوشة .. كي يتـــأمل في الحياة.

ثالثاً: الشاعر في هذا الديوان وفي غيره من الأشعار التي ينشرها ويُذيعُها على الناس يشدو بأشعاره المُوَقّعة، العذبةِ الإيقاع. يقول:

منْ قرارِ الأنغامِ صيغَ كياني　　　أنا والشعرُ والهوى والأغاني

ويقول:

ها هنا في دمي حشدْتُ قُوايا　　　وهـــنا في فمي سَلَكْتُ النّايا
المزامـِـــــير ينطقنَ كأصدا　　　ءِ التسابيحِ من قـــرارِ الحنايا
عصَرَتْ مهجتي رحيقَ حُميًّا　　　صَفَقَتْها يدي فدارتْ هدايا

ولعلنا لاحظنا في الأجزاء المختارة التي أوردناها في هذه القراءة كيف تنساب الموسيقية العذبة الآسرة ممتزجة بالكلمات المجنحة العالية. وارجع إلى الجــــزء الـــذي اخترناه من قصيدة "لالا" لترى كيف تكون الموسيقية الصادقة في الشعر الأصيل.

رابعاً: الشعرُ يحتاج كما يقول الشاعر **محمد إبراهيم أبو ســـنة** "إلى مــــهارة فائقة، وثقافة عميقة، وإخلاص شديد"([1])، وهذا متوافر عند شاعرنا .. الـــــذي لا

---

[1]- محمد إبراهيم أبو سنة: نقد القصائد، مجلة "الآداب"، عـــدد ديســمبر ١٩٧٢م، ص٨٤.

يفخر بشيء من هذا، ودائماً ما يردد ما قاله "الجامعة": "إن الكل بـــاطل، وقبـــض الريح" .. فنراه يسخر من كل هذا:

ماذا جمعْتُ؟ وما وعَيْتُ؟ وما أفَدْتُ من الحياة؟
أيسُـــــرُّني أنّي عرفْتُ بهمَّتي بعضَ اللُّغات؟
أيروقُني أن قـــيلَ "نحْويٌّ يُضافُ إلى الثّقات"؟
أيُفيدُني أني أقـــولُ الشعرَ .. مطبوعَ السِّمات؟
أيغُرُّني أني كبيرُ جمـــاعةِ الأدب الهـــواة؟
ما عُدْتُ أُخْدَعُ بالبهارجِ، أوْ أراودُ أُمنيـــاتي
إنّي نفَضْتُ يديَّ منْ وهمي الـــقديمِ ودَعْوَياتي!

خامساً: ما الرؤية التي يطرحها هذا الديوان؟

إن الديوان يضم قصائد عاطفية، ووطنية، واجتماعية مختلفة الأغراض، ولكنها تنبض بشيء واحد هو الصدق، نعرفه من العفوية وعدم الافتعال، وعـــدم الإتيـــان بالغريب من القول أو النّافر من الصور.

ومن وراء الصدق تتضح لنا صورة شاعرنا المحب، العاشق للجمـــال. وهـــذا واضح في قصائده: عذراء الأريزونا، حسناء المعادي، لالا ... وغيرها.

ونختار هنا مقطعين من قصيدته "عذراء الأريزونا":

طارحتُها النظرات، فالتفَتَتْ، فقلتُ: لكِ التحيّةْ
أنا معْـــجبٌ، فأتَتْ تُضاحكُني، وقدْ تأبَى البقيّةْ
أذني تعَـــوَّدت "العبارةَ" منذُ جئتُ هنا صبيّةْ!
هلْ منْ جَـــــديدٍ لمْ يَقُلْهُ سواكَ تسْرُدْهُ عليَّهْ؟
قلتُ: الجديدُ الصدقُ في نجوايَ، والحُججُ القويَّةْ

*

هـــذي الكنـــوزُ لمنْ؟ ومنْ لهُ كُتِبَ النَّعيمْ؟

من تصطفينَ لكيْ يُقـــيمَ إلى جوارك إذْ يُقيمْ؟

أنا حارسٌ للحُسْنِ إمّا شئتِ، أوْ شِئتِ الجحيمْ

قدْ يُسْعِدُ المقْـــدارُ بالقربى .. وبالجودِ الكريمْ

روحي مُحَيَّرَةٌ تُرفْـــرفُ .. هلْ أُتيحَ لها نديمْ؟

ب-**عبثية الحياة**، وأن الكل باطل وقبض الريح، وأن لاجدوى منها([1]):

ولعل قراءة الشاعر المبكرة للكتاب المقدس قد طبعت فيـــه هـــذه الفكـــرة، بالإضافة إلى تجاربه في الحياة التي عمّقت من هذه الفكرة، ورسّختها، ويتضح هـــذا من قصيدتيه اللؤلؤتين "هموم" و"وحي الأربعين".

يقول في "وحي الأربعين":

لا تعْـــذلوني أصْـــدقائي .. إنّني روحٌ كئيبْ

هذي السنونَ الأربعـــونَ تَحيَّفَتني في النَّصيبْ!

تَركَتْ ليَ الميراثَ أمْـــــراضاً ووَجْداً كاللّهيبْ

ومشَاعِراً نَبَعَتْ من القلْـــبِ المُعَذَّبِ والوجيبْ

وبصيصَ نورِ العَيْنِ أُنفِقُــــهُ بإسْرافٍ عجيبْ

إنَّ التَّفانِيَ دَيْدَني في الكَدْحِ والعَمَـــلِ الدّءوبْ

أشْكو ولا مَنْ يَفْهمُ الشَّكْوى، ولا منْ يَسْـتَجيبْ!

وتنُوشُني الأوْجاعُ .. ويْحي! ليْسَ يَعْرِفُها طبـــيبْ!

لا تعْـــذلوني أصْـــدقائي .. إنّني روحٌ كئيبْ

***

تَتَــراكمُ الأعْبــــاءُ فَوْقي .. لا تخِفُّ ولا تزُولْ

---

[1]-كما لا يخفى تختلف الرؤية الإسلامية عن هذه الرؤية العدمية!

يَوْمٌ إلى يَـــوْمٍ، وعَامٌ إثْرَ عَـــــامٍ في السَّبيلْ
وأنا أنا باقٍ أُواجهُ مُشْكــــــلاتِي .. لا أحُولْ!
لَوْ أنَّني استَعْرَضْتُها، لوَجَدْتُ معْـــــرِضَها يطُولْ
لمْ أستَفِدْ منْ خِبْرتي لا بالكثيرِ ولا القلـــــيلْ
قدْ يَستوي في مَغْنَمٍ منْ لا يصولُ ومَنْ يصُـــولْ
ولرُبَّما ظَفَــــــرَ العَييُّ وفازَ بالثَّمَـــرِ الجهولْ
وأنا أعيشُ همِّها كالغُصْنِ يُدْركُهُ الذُّبــــولْ
تَتَراكمُ الأعْــــــباءُ فَوْقي .. لا تخِفُّ ولا تزُولْ

ج-**الوفاء**: ولهذا نراه يحب الأصدقاء، ويأنس بهم، ويقدم لهم كل ما يستطيع .. حتى لو جازوه بالكفران! ويرى أن الوفاء هو الحقيقة الأكيدة في هذه الدنيا التي ليس فيها أي شيء حقيقي!

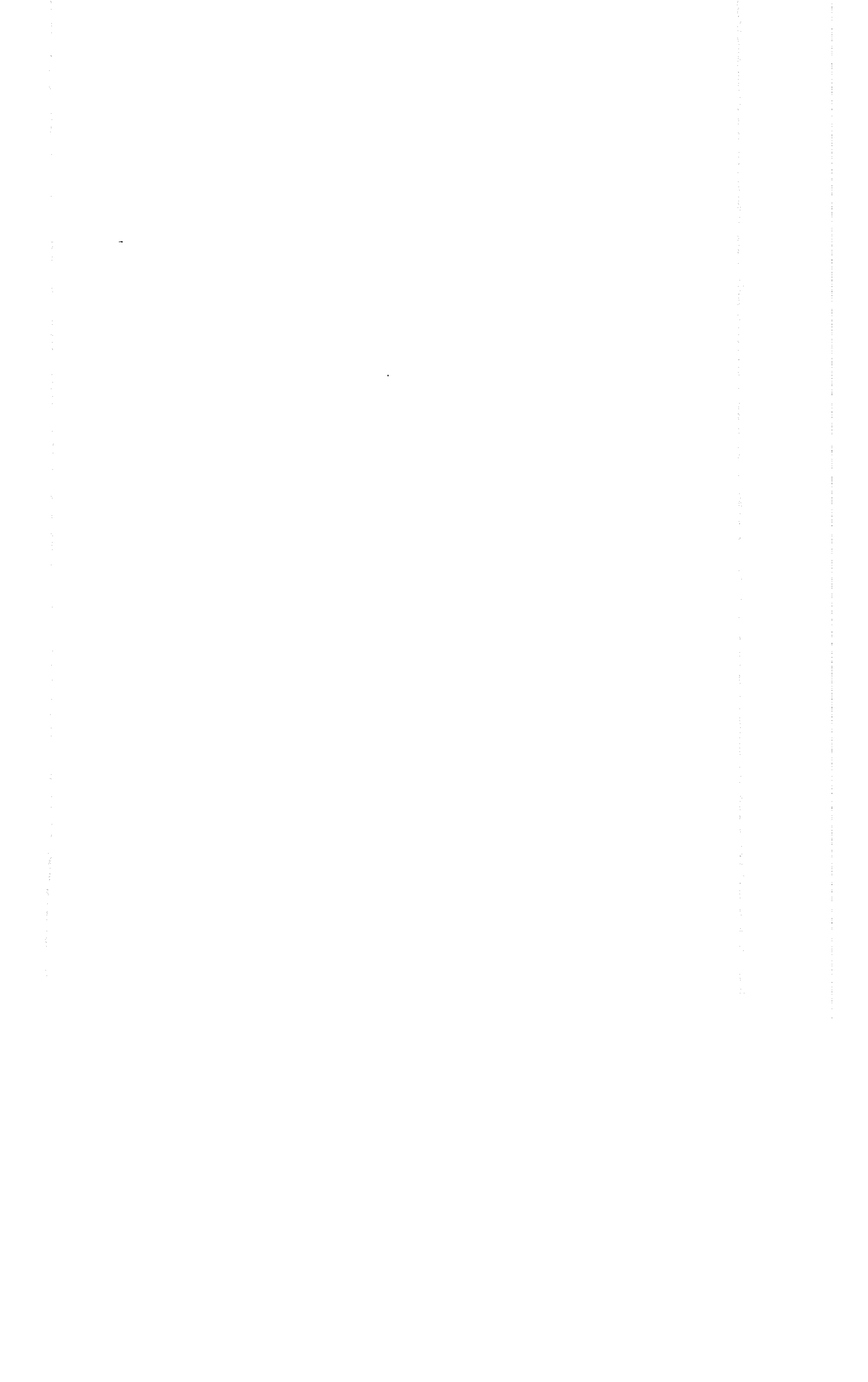
انظر معي إلى وفائه النادر وهو يتحدث في قصيدته "وحي الأربعـــين" عـــن زوجته. إنه يتحدث في هذه القصيدة عن متاعبه وهمومه وقلقه وخوفه، وأحلامــــه، لكنه لا ينسى معدنه الأصيل (الوفاء) فيقول لزوجته:

يا زَوْجَـــــتي فيـــكِ العَزاءُ فلَيْتَني أجْزيكِ خَيْرا
أنْتِ الحقيـــــــقةُ .. حينَ كلُّ مآثري وَهْمٌ تَعَرَّى
أنْتِ احْتَمَلْتِ تَعَثُّـــــــري وتجُّبري عاماً وعَشْرا
أنْتِ التي سدَّدْتِ خَطْـــــوي ريْثما أحْرَزْتُ نَصْرا
أنْتِ التي قاسَمْتِني عَيْشـــــي المدى حُلْواً ومُرًّا
ولَزَمْتِني صِفْرَ اليَديْنِ، وحينَ لَيْــــسَ يداي صِفْرا
أنْتِ التي شَجَّعْتِني حَتَّى بلَغْتُ اليَــــــوْمَ أمْرا
أنْتِ التي وقَفَتْ حِيالي دائماً .. سِرًّا وجَهْــــــرًا

أنت التي بادلْـــــــتِني حُبـــــا وإخلاصاً وبِرًّا
يا زَوْجتي فيكِ العَــزاءُ فلَيْتني أَجْزِيــــــــكِ خَيْرا

***

إن ديوان "أيام عشناها" **لخليل جرجس خليل**، يضع أمامنا شاعراً كبيراً قدمه راسخة في عالم الشعر، ولكنه مازال هو وبعض أبناء جيله مثل أستاذنا الشاعر الكبير **محمد عبد الغني حسن**، والشاعر المرحوم الدكتور **محمد العلائي** جديرين بدراسات جادة، ولعل هذه الدراسة، والدراسات القادمة التي سأقدمها عن الشاعرين **محمـــد عبد الغني حسن**، و **محمد العلائي** تكون بداية الطريق لدراسة وجوه مضيئة في دنيا الكلمة الشاعرة.



القسم الثاني:

في القصة القصيرة



"رمضان كريم" لإبراهيم المصري

(١)

عندما يختار الكاتب الشخصيات التي تؤدي أحداث قصصه "يلزم أن يُعايشها فترة في خاطره ووجدانه، حتى تتشكّل لكل شخصية أبعادها الجسمانية والاجتماعية والنفسية في نفسه"([1]).

وإبراهيم **المصري** (١٩٠٠-١٩٧٩م) الكاتب القصصي المعروف يصـــدق عليه هذا القول، فقد كان يهتم برسم الشخصية اهتماماً كبيراً، ممـــا يجعلنـــا نجـــزم بمعايشته لها مُعايشة طويلة قبل أن يُقدِّمها في إبداعه القصصي، ونلمـــس ذلـــك في مجموعاته القصصية الكثيرة التي أصدرها.

وسنتناول في هذه القراءة رسم خطة التحول في حياة بطلته "منيرة" في قصـــة "**رمضان كريم**"([2]).

في هذه القصة "يرسم لنا المؤلف من خلال جوّ رمضان الساحر صورة امرأة لم تُعقّب خلفاً من زوجها الذي أحبته، فأُصيبت بانفصام فُجـــائي في شخصيتـــها، واعتقدت ـــ هي التي كانت تُحب زوجها حبا كاملاً ـــ أنها باتت تُحبـــه بقلبـــها فقط، وتعشق بجسدها رجلاً آخر، فوقعت المعجزة في رمضان، وشعرت المرأة بأنهـــا حملت من زوجها نفسه، وعندئذ أشرقت بصيرتها، وأدركت أنها إنما اندفعت نحـــو رجل آخر غير زوجها، لا عن رغبة في عشق جسدي محرَّم، بل عن ميل فطـــري لا

---

[1] -د. السيد مرسي أبو ذكري: العمل الأدبي بين الإبداع ولأداء، ط١، دار الطباعة المحمدية، القاهرة ١٩٨٧م، ص٣٤٤.

[2] -انظر القصة في مجموعته "أرواح ظامئة"، العدد (٢٩٨) من روايـــات الـــهلال، أكتوبر ١٩٧٣م، ص ص١٤٦-١٥٦.

تنبُّهي إلى إنجاب الطفل الذي كانت محرومة منه. فلما أيقنت أنها قد حملت وفي شهر الصوم، استهولت ما أوشكت أن تقع فيه، فارتدّت بكليتها إلى زوجها، واشتد إيمانها بالله، وزايلها على الفور ذلك الانفصام الذي طالما قاومته، وكان يُعذبها"([1]). فهذه المعركة المريرة بين جاذبية القلب والروح من جانب وإغراء الشهوة والجسد من جانب آخر قصّها علينا الكاتب في هذه القصة من خلال سرده لقصة "منيرة" زوج "مصطفى بك".

ومن خلال الفقرات الأولى نتعرف على منيرة:

"كانت فتاة رقيقة وديعة تشتغل معلمة أطفال في إحدى المدارس الخاصة، فأحبها حبا عنيفاً واقترن بها معترضا مشيئة أهله، وأنقذها من مخالب الفاقة، وفتح لها أبواب الثروة والنعيم.

كانت منيرة إذ داك عذراء خفرة، لينة الجانب، طلقة النفس، حلوة المعاشرة، تبرق في عينيها تلك البراءة الناصعة التي يقف حيالها الرجل خاشعاً مفتوناً، وتترقرق من حديثها تلك السذاجة الساحرة التي تُلهب الخيال وتُشعل العواطف، وتملأ النفس بأروع الآمال والأحلام.

أولع بها مصطفى لفرط ما وجد فيها من فضائل تُناقض أشد المناقضة ما اصطلحت عليه بيئته في حياتها. كانت هذه البيئة مترفة لاهية، غليظة القلب، قاسية المشاعر، وضيعة الميول والأهواء، مسممة بضرب من الكبرياء الوقحة المشوبة بالأنانية وحب الذات. وكان مصطفى يمثل بيئته أبلغ تمثيل، ويعتبر منصبه الحكومي الكبير مظهراً للوجاهة فقط، ويحيا حياة الكسالى العاطلين، لا همّ له إلا السهر، وتبذير المال، والتقلب من ذراعي غانية إلى أحضان أخرى.

---

[1]-فوزي سليمان: إبراهيم المصري حياته وأدبه، مطبعة النصر، شبرا ١٩٦٥م، ص٤٢،٤٣.

فلما التقى بمنيرة المدرسة الفقيرة المعدمة، التي تعمل سحابة نهارها لتعول أمـــا عجوزا وثلاث أخوات صغار، تكشفت له الطبيعة البشرية عن جانب كان يجهلـــه، فأدرك معنى البساطة، وقدر حياة الكد والكفاح، وأوشك أن يحتقر نفسه ويبغضها، ويفهم ما في حياة الفقراء من تفوق وعظمة.

وساعد جمال الفتاة على إنماء هذه الأفكار في ذهنه، وإضرام شعلة الحـــب في فؤاده. فعافت نفسه تقاليد بيئته، واستعذب من أجل منيرة فضيلة التواضع والإحسان والرحمة، وتاق إلى تبديل جو حياته في صحبة هذا المخلوق المشرق الناضر النقي.

وعرض عليها الزواج، فاستهولت منيرة الفارق الذي يفصل بينهما، وخيـــل إليها أنها مكيدة يدبرها كالآخرين. ولكن مصطفى كان صادقا ونزيها، فلم يغـــرر بالفتاة و لم يخدعها، بل استقدم شابين من رفاقه ذات صباح، وذهـــب إلى المـــأذون وعقد عليها"([1]).

فهنا نرى من أبعادها الاجتماعية:

-أنها فقيرة: "أنقذها من مخالب الفاقة" .. "الفقيرة المعدمة".

-تعمل في وظيفة متواضعة: "تشتغل معلمة أطفـــــال في إحـــدى المـــدارس الخاصة".

-تقوم بدور في أسرتها: "تعمل سحابة نهارها لتعول أمـــا عجـــوزا وثـــلاث أخوات صغار".

الأبعاد الجسمانية:

-وصفها بالجمال: "يقف حيالها الرجل خاشعا مفتونا"، و"تلـــهب الخيـــال وتشعل العواطف، وتملأ النفس بأروع الآمال والأحلام".

الأبعاد النفسية:

---

[1]-إبراهيم المصري: أرواح ظامئة، ص١٤٦،١٤٧.

-"لينة الجانب، طلقة النفس، حلوة المعشر".

-"تبرق في عينيها تلك البراءة الناصعة".

ومع ذلك فهي تعرف قدر نفسها، و لم تكن تطمح في الزواج من "مصطفى بك" (سليل الحسب والنسب).

"وعرض عليها الزواج، فاستهولت منيرة الفارق الذي يفصل بينهما، وخيل إليها أنها مكيدة يدبرها كالآخرين".

لكن حينما أصبح حب مصطفى بك لها حقيقة، وتزوج منها، عاشا في سعادة مترعة:

"وكانت حياة زوجية شائقة لم تخطر لمصطفى ببال. حياة هادئة ناعمة مستقرة تنطلق في مجرى لامع صاف، أشبه بحلم عذب طويل، لا تكاد تعقبه اليقظة حتى يعود فيتجدد ويتألق في عالم شعري فاتن مفعم بالثقة والتفاهم والوفاق.

أحس مصطفى أن جو البراءة والطهارة التي طالما نزعت إليه نفسه أصبح حقيقة تكلؤه وترعاه، وتفيض على وجدانه وبيته، وتغمر قلبه وعقله، ولا تفتأ تنبثق من عيني هذه المرأة المثلى، وتبدل شيئا فشيئا أخلاقه وعاداته ونظرته إلى الحياة.

وقابلت منيرة هذه النعمة بكل ما في فطرتها السليمة من وفاء وإخلاص، ثم اشتد إخلاصها على مر الزمن وتضاعف واستحال من عرفان بجميل زوجها إلى حب صادق غامر صحيح .. هو ذاك .. كانت تحب زوجها بكل صراحتها، وكل براءتها، وكل قواها"([1]).

(٢)

لكن شخصية منيرة تتحول. ويلمس زوجها ذلك التحول أولا، فيقول في بوح ذاتي: "لقد تغيرت، إنها لم تعد تحبني. إنها تبعد عني، تتملص مني ... لقد فترت

[1]-السابق، ص١٤٧، ١٤٨.

حرارة منيرة، وابترد شوقها، واستحالت إلى امرأة أخرى. يا لخيبة الأمل المروعة، بعد خمس سنوات خالسنا فيها النعيم، لم نعقب فيها أطفالا، ولكننا كنا سعيدين. كنت مكتفيا بها، وكانت مكتفية بي ... إنها وفية، وفية ونزيهة، وأنا أثق في شرفها ثقتي في وجودي .. فلماذا تغيرت؟ ولماذا هي قريبة وبعيدة، لا يكاد جسدها يلتصق بي حتى تغيب روحها عني، ولا أكاد أضمها إلى صدري حتى يخونها الحب فجأة ويفر منها ويخلفها بين ذراعي أشبه بجثة هامدة؟ لقد تغيرت"([1]).

ويلتقي مصطفى بك منيرة في حجرتهما، وتلقي نفسها عليه، ولكنه يشعر أن هذا الحنان الذي تلقيه عليه خال من الحب.

وينتقل المؤلف إلى منيرة راصدا تحولاتها:

"طافت بها جميع صور حياتها .. ذكرت هي أيضا ماضيها وحاضرها، ومبلغ السعادة التي أشرقت عليها في هذه السنوات الخمس، وما انتهت إليه هذه السعادة التي كانت تعتقد اعتقادا راسخا أنها لن تموت. ذكرت فقرها وبؤسها، وحب زوجها العميق لها، واعتزازه السمح الكريم بها، والنعمة التي أسبغها عليها، والترف الذي حباها به. ذكرت كل هذا ثم نظرت إلى نفسها، هبطت إلى قلبها، نفذت إلى أعمق أعماق ضميرها، فسرت فيها قشعريرة متقدة مستهولة .. كيف؟ كيف تتنكر هكذا لحبها، كيف تتحول هكذا عن إخلاصها، كيف تحنث بيمينها، وكيف تخون بالحس والفكر والضمير هذا الرجل الذي لم يكترث لبيئتها، ولم يعيرها بأصلها، بل استعدى عليه أهله من أجلها، وانتشلها من وقدة الفقر، ورفعها إلى مرتبة أخرى لم تكن لتحلم بها أبدا؟!

---

[1]-السابق، ص١٤٨،١٤٩.

وتمثلت صورته، فتحسست أعضاءها مكمدة حانقة، وأنشبت فيها أظافرها كأنها تود أن تهزها من سباتها، وتنعشها وتحييها، وتبعث فيها تلك الحرارة التي ينشدها مصطفى، ولكنها عجزت"([1]).

ومن ثم فقد كانت "قلقة ومذعورة، كانت تقف بمفردها أمام التجربة ولا إيمان يحميها، ولا إرادة تعصمها، ولا طفل يملأ فراغ حياتها .. الطفل .. طفلها .. لقد انتظرته عبثا منذ خمسة أعوام .. جميع الأطباء قالوا إنها سليمة البدن، وجميعهم زعموا أن زوجها سليم البدن أيضا، وإذن فلماذا أبى الله إلا أن يغدق عليها كل المتع ويحرمها نعمة الأمومة"([2]).

وفي وسط هذه الحيرة النفسية، وهذا القلق الذي أصاب زوجها، يفاجئها — في مخدعها — الوجيه "إحسان بك" ابن عم زوجها، وجاره، وأحب أصدقائه إليه، ويحاول أن ينال منها، ولكنها .. "ذكرت أنها في شهر الصوم، فجن جنونها، هالها الحرام في شهر رمضان .. كبر عليها أن تكون مفطرة وغادرة .. كبر عليها أن ترى الناس يصومون ويصلون ويكفرون عن آثامهم ثم ترتكب هي لأول مرة وفي هذا الشهر الفضيل أخس وأقبح وأفظع الآثام .. فدب فيها عزم طارئ، فاستجمعت قواها، وتملصت من الرجل، واندفعت نحو الباب تأبى إلا أن تفتحه، فانقض عليها إحسان بك، واحتواها بين ذراعيه، وجاهد جهاد المستيئس ليقبلها، ولكنها استنهضت من نفسها أقصى الإرادة وأقصى العزم، ودفعته عنها في عنف، وفتحت الباب.

---

[1] -السابق، ص١٥٠.

[2] -السابق، ص١٥١.

وتقهقر إحسان وقد أمضته الخيبة، ثم قطب حاجبيه، ونصب قامته، وخرج من الغرفة"([1]).

وفي هذه اللحظة التي تشبثت فيها منيرة بأهداب العفاف والتقى تحدث لحظة التحول، حيث تحس إحساسا حقيقيا بالحمل:

"مست بطنها في ذهول، فأحست شيئا عجيبا .. شيئا عجيبا .. شيئا خارقا .. شيئا خفيا وساحرا .. يتحرك فيها، ويدب دبيب الأمل المرموق في صميم أحشائها.

وتحسست أيضا بطنها كمعتوهة، وملكها فرح لا يوصف .. اختنقت، جمدت، أصابها شبه شلل فاتر ولذيذ سبحت فيه وهي تائهة ولم تتحرك، أجل .. لم تتحرك .. لم تتقدم، لم تلحق أيضا بإحسان، لم تحفل بغضبه، ولم تكترث لسخطه، أو تفكر في مجرد النظر إليه .. شعرت شعورا غريبا، شعورا باغتها وحيرها أن إحسان قد انفصل عنها، وانسلخ من جسمها، وبتر من حواسها، وتقلص في مثل لمح الطرف وتبدد كأنه طيف خيال..

وارتمت على مقعد وهي تلهث، ويدها المرتعشة الرقيقة تحضن بطنها المبارك حيث يتحرك جنينها المنشود .. ومن هذه الحركة الوئيدة الهامسة، وعلى وقع هذا النبض المتقطع المختلج الوهاج، انجابت السحب عن ذهن منيرة، وأشرق عقلها بغتة، ووضح أمامها سر نفسها. فهمت ووعت وأدركت كل شيء، أدركت أن تنوزع ميولها كان ثورة على الطبيعة، وانفصام كيانها كان تحرقا على الأمومة، وتصدع شخصيتها كان تلهفا على الطفل"([2]).

---

[1] -السابق، ص١٥٤.

[2] -السابق، ص١٥٤،١٥٥.

وتعود منيرة إلى مراجعة موقفها، وتصبح إنسانة سوية من جديد "تحرص على نفسها، وتزن خطواتها" فقد "أدركت أن إحسان لم يكن في نظرها غاية، بل وسيلة.

أدركت أنها لم تحب إحسان أبدا.

أدركت أنها لم تنجذب بحواسها نحو إحسان القوي إلا لتعقب منــــه الطفــــل الذي كانت قد يئست بعد خمس سنوات طويلة من أن تعقبه من زوجها الضعيــــف مصطفى .. ولكن مصطفى لم يكن ضعيفا .. هي التي كانت واهمة ومتبطرة وثائرة ونافدة الصبر .. وها هو ذا الطفل .. ولده، ولده هو. ولد مصطفى، ثمـــــرة حبـــها الخالص له، يدب في أحشائها، ويباركه ويقدسه كفاحها المرير دفاعا عن كرامتها، وذودا عن عرضها"([1]).

لقد اشتد إيمان منيرة بالله، وعادت إلى الصلاة والصوم، وزايلها ذلك الانفصام الذي طالما عانت منه، وقاومته مقاومة عنيفة.

وهذا الصراع العنيف الذي كان بين القلب والروح من جـــــانب، وإغـــراء الشهوة وغريزة الأمومة ومطالب الجسد من جانب آخر، يستصفي أنبل ما فيه، وهو الحب المخلص للزوج، والأمومة التي تمنح الحياة الطفل .. رمزا على العطاء، والقدرة على التجدد والاستمرار.

---

[1]-السابق، ص١٥٥.

الرمز في "حارة اليهود"

لمحمد جبريل

أصدرت الثقافة الجماهيرية في مطبوعاتها (العدد ٣٨) — سبتمبر ١٩٩٩م، مجمعة مختارة من قصص **محمد جبريل** القصيرة تحمل عنوان "حارة اليهود"، تضم قصصاً مُختارة، مما نشره المؤلف على امتداد الخمس عشرة سنة الأخيرة في الصحف و"الدوريات الأدبية كـ "الأهرام"، و"إبداع"، و"الهلال"، و"أكتوبر"، و"القصة" ... وغيرها، وهذه القصص معظمها منشور في المجموعات القصصية التي أصدرها من قبل.

ومحمد جبريل (المولود في الإسكندرية عام ١٩٣٨م) واحد من أبرز الروائيين وكتاب القصة القصيرة المصريين في الجيل التالي **لنجيب محفوظ**، وهو قد نشر نتاجه في القصة القصيرة في معظم الصحف والمجلات الأدبية المصرية والعربية؛ فقد نشر قصصه في "المساء" و"القصة" و"الهلال" و"أكتوبر" و"الأهرام" (في مصر)، و"العربي (في الكويت)، و"الفيصل" و"الأدب الإسلامي (في السعودية)، و"المنتدى" (في الإمارات)، و"الحياة" (في لندن) ... وغيرها. وقد أصدر ست مجموعات قصصية، هي: تلك اللحظة من حياة العالم (١٩٧٠)، وانعكاسات الأيام العصيبة (١٩٨١)، وهل؟ (١٩٨٧)، وحكايات وهوامش من حياة المبتلى (١٩٨٦)، وسوق العيد (١٩٩٧)، وانفراجة الباب (١٩٩٧).

ومحمد جبريل أحد الأدباء الذين تشغلهم مصر[1] وقضاياها وهمومها، يقول في حوار معه حول الالتزام والإحكام الفني: "أنا لا أستطيع أن أتخيَّل أن هناك كاتباً

---

[1]- أصدر الكاتب دراسة عام ١٩٧٣م بعنوان "مصر في قصص كتابها المعاصرين"، فاز الجزء الأول منها بجائزة الدولة في النقد لعام ١٩٧٥م، ومازال هناك

غير ملتزم أساساً، فالدافع الأول المؤدّي إلى الكتابة يتمثّل أساساً في الدفاع عن قيمة إنسانية ما، وتوصيل وجهة نظره، وتحديد موقف مُعيَّن من الحياة".

وهذا الموقف يجعل الأديب من أصحاب الرؤى التي تطمح لتغيير ما هو واقع وتُجاوزه، مع اتصالها بالواقع وتحرِّي الصدق — الفني — في تصويره.

يقول وهو يتحدّث عن إشكال الإحكام الفني وضرورة الالتزام: "في اعتقادي أن الصدق الفني لا يمكن أن ينفصل أبداً عن الصدق الإنساني، فليس من المعقول أن تُحب أو تتعاطف مع عمل له شكله الدرامي المحكم والجميل، بينما ينطوي هذا العمل على مضمون فاسد، ويُطفئ شعلة الأمل والحياة في نفس الإنسان".

ويرى أن الكاتب ابن بيئته، فيجب عليه أن يُعبِّر عن همومها حتى يستجيب المتلقي لما يطرحه الكاتب في أدبه من هموم "هل أتوهّم مشاكل غير موجودة وناساً لا أعرفهم، وكائنات وهمية وأمكنة خرافية وأنا ابن مصر، مهمة فني أن يحتويها بكل مكوناتها وأن يُعانقها بكل محتوياتها؟ إن من الطبعي والحتمي والمنطقي أن تكون أعمالي مصرية في لحمتها وسداها، وإن لم تكن هكذا فهي ليست بأدب على الإطلاق. الكاتب المصري لا بد أن يكون مصريا وإلا فقد هويته، بل ويجب أيضاً أن يكون عصريا بمعنى أن الكاتب الذي يفقد حس عصره لايمكنه أن يُعبِّر عن أي عصر آخر، والمهم أن يصل هذا الإحساس بالوطن والعصر إلى القارئ حتى يتمثّل التجربة

جزآن تحت الطبع، وله رواية بعنوان "الأسوار: لحظات مصرية"، وله: "مصر.. من يريدها بسوء؟" (١٩٨٦)، و"قراءة في شخصيات مصرية"(١٩٩٥)، و"مصر المكان"(١٩٩٧). وهذه الكتب جميعاً تجعل من مصر فضاءً لاهتمامها الإبداعي أو النقدي.

النفسية والخيالية التي مرّ بها الكاتب، ومن هنا تأتي المشاركة بين المُعطي والمتلقي"([1]).

ولأن مصرنا الغالية — ومن ورائها العالم العربي — في مواجهة شرسة مع الصهاينة المحتلين من أبناء يهود، فإنّ وعي القاص بهذا الصِّراع الشرس الذي يُواجهنا انعكس على كثيرٍ من قصصه، وقد جَمعَ بعضَها في هذه المجموعة، ليُنبِّه، ويُنذِر، ويُدلي بشهادته — الفنية — في هذا الصراع، وسنتوقف أمام الرمز الإيحائي في ثلاثة قصص من قصص هذه المجموعة.

العودة

معروف أن الرمز وسيلة إيحائية من أبرز الوسائل الفنية التي يستخدمها الأدباء المتمكنون من فنهم، وفي قصص **محمد جبريل** في هذه المجموعة نراه يستخدم الرمز الإيحائي، وهو أن يوحي لك بما يريد أن يقوله، وهذا هو الرمز البسيط الذي يُوظِّفه في قصص هذه المجموعة.

في قصة "**العودة**"([2]): نجد البطل المصري المنتمي، المتمرد على الغربة المكانية، والذي يريد أن يعود إلى مصر بعد تسع سنوات من الغربة، ورغم أنه يعيش في دولة عربية هي سلطنة عمان، فقد كان دائم الحنين لمصر:

"لو أنه روى عن الباعث الحقيقي! .. كان يحجز تذكرة العودة في اليوم التالي لوصوله إلى مسقط. أتعس اللحظات حين يُغادر التاكسي في مطار القاهرة ويخطو إلى باب الدخول، أسعد اللحظات حين يُعلن المضيف عن التحليق في الأجواء

---

[1]- انظر د. حسين علي محمد ود. محمد عارف محمود حسين: دراسات في النص الأدبي: العصر الحديث، ط٤، دار الوفاء لدنيا الطباعة بالإسكندرية ١٩٩٨م، ص١٠٥،١٠٦.

[2]- انظر تحليلاً تفصيليا لهذه القصة في كتابنا: جماليات القصة القصيرة، ط١، الشركة العربية للنشر والتوزيع، القاهرة ١٩٩٦م، ص١٢-١٦.

المصرية. أدهشته الدمعة التي ذرفها بالرغم عنه لما أطلّ على الناس وهو يُنهي أوراقه ـــ من نافذة مرتفعة في مجمع التحرير. كان يحرص على قراءة الصحف. يُناقش القضايا البعيدة كأنه يحياها، يسأل ويناقش ويقترح ويرفض. يصلي الجمعة في مسجد أبي بكر الصديق الذي يرتاده المصريون. يزور وَيُزار ويودع في مطار "السيب" يستوقفه اختلاف اللهجة والتصرفات والتكوين الجسدي، كان يُراهن على الطيف القادم في الظلام. يُهلل للشوارع والميادين والشواطئ والأبنية، إذا طالعته في التليفزيون: المراكب الصغيرة في شواطئ الأنفوشي .. زحام شارع الغورية .. لعلها مئذنة الحسين .. من هذه الأشجار فهي الإسماعيلية .. بورسعيد تخلو من البمبوطية فهؤلاء إذن من السويس .. إنها مستودعات البترول في مدخل الزقازيق .. حل الصيف، فجمهور استاد القاهرة يرتدي القمصان"([1]).

لقد عاد البطل من الخارج ليواجه مجتمعاً امتدّت رذائله السياسية والاجتماعية، واتسعت، وليُعرّي خطايا هذا المجتمع، ويُحاكمه أمام نفسه([2])، وتبدأ المواجهة عند وصوله إلى مطار القاهرة:

"بدا مُغايرا للمرّات السابقة، مجموعة من السائحين الإسرائيليين ينتظرون حقائبهم. تأمل اسم ورقم الرحلة (٥٧٦ تل أبيب) تل أبيب؟ .. شمل المجموعة بنظرة جانبية. بدوا سعداء، يتضاحكون، وإن علت في أحاديثهم تلك المفردات التي عجز عن فهمها"([3])

ويكشف المقطع السابق عن نفسية السارد المستفهمة المتعجبة، التي نتعرَّف ـــ من خلال رؤية السارد ـــ على أولى خطوات الوعي بالمقاومة التي فُرضت على

---

[1]- محمد جبريل: حارة اليهود، مطبوعات الهيئة العامة لقصور الثقافة العدد (٣٨)، القاهرة ١٩٩٩م، ص١٠٩،١١٠.

[2]- د. حسين علي محمد: جماليات القصة القصيرة، ص١٣.

[3]- محمد جبريل: حارة اليهود، ص١٠٨.

البطل بعد العودة، فهذا هو العدوُّ الصهيوني يتسلّل إلى داخل الحدود، ويتحدّث لغةً غير مفهومة!.

وتنتهي القصة بالعودة إلى أحضان الأم:

"صعد السلالم عدواً، أطال الوقوف لحظات أمام باب الشقة، هل تفاجئه أمُّه بهذه اللهجة؟ فكيف يُواجه الأمر؟ ماذا سيكون عليه تصرُّفه؟

قاوم التردد، وضغط الجرس، لم يرفع إصبعه حتى انفتح الباب، بـــدت أمُّـــه شعثاء الشعر، تفصّد العرق في جبهتها، بيدها سكّين، فهي لا بد قادمة من المطبخ .. اتجهت عيناه إلى شفتيها، ترقبان الارتعاشة التي تسبق الكلمات.

انفرجت الشفتان عن صيحة فرح:

ـــ أنت؟! ..

ارتمى في حضن أمه وأجهش بالبكاء"([1]).

إن المقطع السابق يضيء النص القصصي، فقد كان السّارد يخشى من غيـــاب صورة الأم، أو تحوُّلها، وكان يخشى اللغةَ أو الهجة التي ستكلّمه بها، وهو بهذا الرمز الإيحائي (شخِصية "الأم") يرمز إلى مصر: العطاء، والأصالة، والســـكينة، والـــتي في نفس الوقت تحمل السكين، وتُقاوم!

حكايات وهوامش من حياة المبتلى

في قصة "**حكايات وهوامش من حياة المبتلى**" نرى شخصيتي **صـــابر عبـــد السلام وسلسبيل** اللتين يرمز بهما إلى الشعب المصري؛ فصابر عبد السلام يُصر على السفر لأداء فريضة الحج، في الطريق البري نفسها التي سافر فيها أبوه لأداء الفريضة من قبل، ولكن الطريق مقطوعة (يشير إلى إسرائيل التي احتلت فلسطين، فمنعـــت انسياب الحركة البرية بين مصر والحجاز)، **وصابر** الذي يرمز إلى الشعب المصـــري

[1]- السابق، ص١١٢.

يصفه المؤلف بهذه الفقرة التي تكشف عن خصائص الشعب المصري النفسية، وتنتهي بأمنية أن يعود التواصل بين أفراد الأمة العربية:

"فاعلم ـــ غفر الله لك ـــ أن **صابر عبد السلام** كان يحمـــل قلبـــاً ينبـــض بالرحمة، يُشرق النور في داخله، يغيث الملهوف، يُساعد المحتاج. يُقتِّر علـــى نفســـه ويُكرم ضيوفه، يحدث من يلقاه ـــ للمرة الأولى ـــ كأنه يعرفه من زمـــــان. يُوقِّـــر الكبير والصغير، ويحترم الناس كافة. يعود المرضى. يُشارك في الأفراح والمآتم. يُساعد الغلابة والضعفاء والمنكسرين. يفيض بالمحبة تجاه الآخرين. حتى الذيـــن يواجهونـــه بالإساءة، يغض النظر عن إساءاتهم، إلا فيما يتصل بكرامته ... يُصلي الفـــروض في أوقاتها. يعشق النكتة والعبارة اللمّاحة. أمنيته التي كثيراً ما حـــدّث بهـــا زوجتـــه وأصدقاءه، هي السفر إلى بلاد الحجاز من الطريق نفسها التي سافر فيها أبوه عندما انتوى أداء فريضة الحج"([1]).

ومن الواضح أنه يرمز بالجملة الأخيرة "السفر إلى بلاد الحجاز من الطريـــق نفسها التي سافر فيها أبوه عندما انتوى أداء فريضة الحج" إلى الحلم المُقدَّس في وحدة الأرض العربية، وزوال العائق المتمثل في إسرائيل.

حدث استثنائي في حياة الأنفوشي

تتحدّث قصة "**حدث استثنائي في حياة الأنفوشي**" عن أسراب السَمّان التي غزت الأنفوشي، ثم ابتدأت تُقاسِم الناس المكان، وأصبحت حياة الناس تضيق يوماً فيوماً، إلى أن قرّروا وجوب مقاومة السمان، فالبديل هو الجنون!([2])

([1]) السابق، ص٤٦.

[2]- انظر تحليلنا التفصيلي لهذه القصة في كتابنا "دراسات في النص الأدبي: العصر الحديث" (بالاشتراك)، ص١٠٤-١١٠.

وليست أسراب السمّان سوى إسرائيل، وحي الأنفوشي هو مصر، والناس هم المصريون. وهي قصة رمزية تُقدِّم نموذجاً للأدب الجيد، الملتزم بقضايا الوطن، وقد استطاع **محمد جبريل** أن يُقدِّمها في بناء فني محكم جميل لم يُغفل فيه الجمال مع الالتزام بهموم الوطن وقضاياه.

وتبدأ القصة بهذه الفقرة: "بعد أن استقرّت السمّانة فوق الصّاري المرتفع الخالي من العلم في الجانب الأيمن من سراي رأس التين .. ألقت نظرة متأملة على مباني السراي من حولها، والحديقة المرتفعة يُحيط بها سور مرتفع كحدوة حصان، والمباني المُقابلة للشاطئ تآكلت واجهاتها بملح البحر. والقوارب الصغيرة تناثرت فوق الرمال والشاطئ وطريق الكورنيش في تلك الأيام الخريفية التي تخلو من الحركة. تقافزت السمانة فوق الصاري وتهيّأت لمواصلة الرحلة، لكنها — في قرار مُفاجئ — غيَّرت طريقها، وعادت إلى شواطئ أوربا .."([1]).

ولعلّنا لاحظنا الدقة في استخدام الكلمة في السرد القصصي في الفقرة الأولى من القصة، فكلمة "استقرّت" توحي بالاطمئنان وعدم المقاومة، و"الصاري المرتفع" توحي بالهيمنة والتمكن، و"الخالي من العلَم" توحي بزوال المجد وضياع الهيبة التي مكّنت العدو من أن يحتل القمة، و"حدوة حصان" تشبيه يوحي بالهوان الذي آلت إليه حال أمتنا، و"تآكلت" توحي بما فعلته السنون بنا، وكذلك "القوارب الصغيرة المتناثرة فوق الرمال والشاطئ" تُرينا الموات الجاثم، والذي يدل على كسل وركود حاليين، ويشف في الوقت نفسه عن حركة ونشاط في الماضي الذي صار أثراً.

ويكشف المقطع الثاني عن تسلل السمان — إسرائيل، واستسلام الناس للواقع ومعايشتهم له، وأملهم في الدهر أن يحل مشكلتهم مع السمان — إسرائيل. وفي

[1]- محمد جبريل: حارة اليهود، ص٩.

المقطع الثالث يُعايش السكانُ السمانَ الذي يُنظّم نفسه دون أن يُضايقهم، بل يُقدّم السمّان القدوة لهم في العمل والتنظيم.

وهذه مرحلة عاشتها أمّتنا العربية مع العدو الإسرائيلي عقب الهزيمتين (١٩٤٨ و١٩٦٧م) حيث بدأ بعض مفكرينا من دعاة الاستسلام والهزيمة يتحدّثون عن إسرائيل ومجتمعها العامل النشط المنظّم وسط صحراء الفوضى العربية!!:

وفي المقطع الأخير نرى الناس وقد أحسُّوا بوطأة تسلل العدو، يقرِّرون المقاومة: "لاحظ الناس أنهم لم يعودوا يتصرّفون بمثل ما اعتادوا، وتنبّهوا — وإن كان متأخِّراً — إلى ملايين الأعين والأنفاس القريبة، والمُقاسمة في المكان — مهما كان شخصيا — خلت التصرفات من العفوية التي كانت سمةَ أيامهم السابقة".

إن هذه الجمل المتتابعة تعني أن الناس — العرب — في وجود السمان — إسرائيل — لم يعودوا أحراراً، وهنا نصل إلى النهاية الحاسمة، فقد صحا الناس من غفلتهم ليُقرِّروا أن المقاومة هي الطريق الأوحد للحياة الحرة الكريمة، لأن البديل هو الجنون.

مجموعة من أدب المُقاومة

لقد قدّم **محمد جبريل** من خلال السرد حكاية الغزوة الصهيونية الشرسة الطارئة للأرض العربية، وقرّر أن يُقاوم الأعداء المغتصبين من خلال الفن، فهل نعي نحن الدرس؟!

ولعل استخدام **محمد جبريل** للرمز الإيحائي يعطي قصصه حيوية وجمالاً وقدرة على التأثير تتعدّد بتعدد القراءة، وتجعلنا نرى أن هذا العالم الغريب الذي تقدمه لنا القصة هو عالمنا الواقعي، لكن صياغة المفردات على هذا الشكل الرمزي الإيحائي يمنح القصة طاقة من الشعرية والقوة التي تجعلها لا تفقد متعنها مهما تعددت القراءة.

أجواء السقوط في قصتين من مجموعة:

"وفي الليلة الأولى قالت شهرزاد"

لعنتر مخيمر[1].

هذه هي المجموعة القصصية الجديدة للقاص **عنتر مخيمر** (١٩٣٨- ...) بعد مجموعتيه السابقتين "الناس والعيب" (١٩٧٠م)، و"لعبة يُباركها الشيطان" (١٩٨٢م).

والقاص **عنتر مخيمر** بدأ نشر إنتاجه منذ أوائل الستينيات في مجلة "الأدب" التي كان يصدرها المرحوم **أمين الخولي**، ثم نشر إنتاجه في مجلات وصحف كثيرة، منها: الأهرام، والأهرام المسائي، والجمهورية، والمساء، والرسالة، والثقافة، والكاتب، والقصة، وروز اليوسف، وعلاء الدين، وقطر الندى ... وغيرها.

وفي هذه المجموعة نحس: بساطة الفكرة، والتلقائية في التناول (ونعني بها إخفاء أثر الصنعة، فتحس أنك تقرأ قصة قريبة منك، تُعالج هموماً لناس تعرفهم)، وفي هذه القصص تلَمح عمق الحوار الذي يكشف عن الحدث ويعمقه، ويُلقي الضوء على شخصيات القصة، كما نرى استدعاء صور ومشاهد من الذاكرة لتحمل بنى تعبيرية شفافة، تستقطر عذوبة اللفتة الإنسانية، في رموز مفتوحة ومُتاحة للقارئ العادي الذي يستطيع أن يتجاوب مع النص، ويُعيد بناءه وتشكيله، مانحاً إياه تلميحات مومضة، براقة.

وسنتناول هنا قصتين من قصص المجموعة، تطرحان قضايا السقوط:

---

[1] -نشرت في مقدمة الطبعة الأولى، الزقازيق ١٩٩٨م، ص ص٥-١٤.

*في قصة "**سهرة في بيت موسيقار لامع**" يصوِّر أجواء السقوط التي شهدها الحياة الفنية خلال عشرين عاماً؛ فبدلاً من أن يسمو الفن بالروح، ويصعد بها إلى سموات من المتعة، والتفكر والجمال، أضحى الفن — في بعض صوره — مباءة للرذيلة، كما صورها القاص بصدق، ويُظهر الحوار قدرة القاص على تصوير هذه الأجواء في مثل قوله:

*السلام والتحية .. يا أصحاب الوجوه البهية.

*أعتذر يا بك وبشدة .. وحياتك ، أقبل القدم وأبدي الندم على غلطتي

*يا عيني على الحلاوة .. والنبي بزنس

*الليلة حرام فيها النوم

ففي المثال الأول يستخدم السجع، وهو في هذا المثال يكشف عن تودد، يزيح الفواصل المجتمعية والقيمية، وفي المثال الثاني يذكرنا بأغنية "أم كلثوم" "أبوس القدم، وأبدي الندم، على غلطتي، في حق الغنم" .. ورغم أنها جاءت في الحوار على صيغة الاعتذار، إلا أنها تشترك مع المثال السابق في التزلف وإزاحة الفواصل. والمثال الثالث يرينا التدني الخلقي في الكشف عن عاطفة الإعجاب، بما يجعل منها تزلفاً رخيصاً سوقيا. والمثال الأخير يكشف عن عالم الليل (أو قل علب الليل) الذي يحرم النوم على أصحابه، فمن يُفترض فيهم أنهم يُجمِّلون الحياة ينامون نهاراً ويسهرون ليلاً (كيف يجملونها وهم لا يحيونها كما يحيا الناس؟) وليت سهرهم فيما ينفع الناس!

وفي قصة "**الخنزير والفاجرة**"، نراه يبدأها من ذروة الحدث "ويلجأ كاتب القصة القصيرة أو الرواية لاستخدام هذا التكنيك إذا أراد أن يضع تأكيداً أقل على مجرد الأحداث، وتأكيداً أكثر على قيمة الأحداث، فعليه أن يقلب فقط ترتيب

البداية والنهاية، وذلك يكشف نتيجة القصة في البداية، وهذا النظام المقلوب يجبر القارئ على نقل اهتمامه عما يحدث إلى لماذا حدث؟ وكيف حدث؟"([1])

إننا منذ العنوان "الخنزير والفاجرة" نتعرف على شخصية المرأة الخاطئة — التي جعلها القاص بلا اسم وكأنه يضن عليها باسم يمنحها إياه — ومن الفقرة الأولى نتعرف على موقف القاص الرافض لسقوط المرأة:

رنّ في سمعه صوتها الهامس:

— أتحبني حقا؟

عدنا إلى الحكاية السقيمة. ما أسخف سؤالها، وتتحدّث عن الحب بعينين واسعتين. أتراها لم تُدرك حتى الآن أنه فهمها جيدا؟ فهمها سريعاً وبلا عناء.

— لماذا لا ترد؟

ثم في شيء من الجفاء:

— طبعاً .. لا بد أن تسكت. ماذا ستقول فأنت بلا قلب؟

أمرهن عجيب بنات حواء. كأنها تحبه بصدق! ماذا ستقول لامرأة خلعت برقع الحياء؟! والعجيب هو قولها إنه بلا قلب! ماذا ستكون هي إذن؟ إن قصة طلاقها حديث الناس".

إن الرجل — الذي بلا اسم — يرى في سؤال المرأة الفاجرة عن الحب حكاية سقيمة، ويتعجب من إيرادها كلمة "القلب" في حوارها معه. إنها مطلقة، وهو أرمل، وقد بدأ يُمارس معها جريمة الزنا بعد شهر من وفاة زوجته.

لعله خدعها، أو وعدها بالزواج، ولكنه يؤجّل تحقيق وعده بحجة أنه لم يمر وقت كاف على وفاة زوجته!:

---

[1] -د. عبد الحميد القط: يوسف إدريس والفن القصصي، ط١، دار المعارف، القاهرة ١٩٨٠، ص١٦٥.

"صرخت بصوت ينم عن غيظ مكتوم:

ـــ أرأيت ماذا يحدث لك عندما أكلمك عن الزواج؟

أجاب بامتعاض وفتور:

ـــ ماذا أصنع لك؟ لا فائدة من كل ما قلته لك.

ثم في صوت مشحون بالغضب:

ـــ كيف أتزوج بعد أقل من سنة من وفاة زوجتي؟ أهذا كلام؟!

ـــ ماذا يكون الكلام إذن؟ أنا التي أريد أن أفهم. أنسيت أن حكايتنا بدأت بعد شهر من وفاة المرحومة؟"

من الملاحظ على الفاجرة في هذه القصة أنها تقترف جريمة الزنا آملة أن يتزوجها الرجل الذي تصفه في لحظة الصفاء بـ"الخنزير"، والذي يطلب منها أن تحدثه بلغة راقية، بينما يصفها بينه وبين نفسه بـ"الفاجرة"! ما أقبح لسانها في لحظات الدلال والرضا!

إن الرجل في هذه القصة سادر في فجوره، وقد أحسن المؤلف في تصوير إحساسه بالخطيئة ووعيه بها، رغم استمراره في اقترافها، وإن وصفه للمرأة بالفاجرة التي جاوز فجورها المدى، ثم رفضه أن تكون بمثابة الأم لبناته الصغيرات يرينا عمق الفهم الديني للخطيئة والخاطئات عند الشخصية الرئيسة، لكننا للأسف لا نرى ذلك على مستوى سلوكه الفعلي، فهو يرفض فجور المرأة، ولا يقبل فكرة أن تكون زوجة له، أو أما لأولاده، لكنه يمارس الفجور معها، ويمكن القول أن اللغة، وما تحمله من معان كلها وسائل لتجسيد موقف القاص الأخلاقي والرافض لسلوك "الخنزير والفاجرة".

أحمد زلط .. و"المستحيل" [1]

(١)

يرى بعض المهتمين بالنقد والأدب "أن التباعد قد طال بين النقد الأكـــاديمي الموضوعي وبين ما يصدر هذه الأيام من أعمال أدبية متنوعة، وليس أشق على نفس الكاتب من أن يُلقي بكتاباته في بئر الصمت العميق نتيجة لانعدام الصلة بين النـــاقد والأديب. لهذا كان من واجب دارسي النقد من الأكاديميين أن يُلاحقوا قدر الجهد كل إنتاج جديد في الأدب، وأن يمتد تقييمهم ليواكب حركة التأليف المتزايدة حتى تدب حياة جديدة في جسد الفكر الراكد"[2].

وفي هذه المقاربة النقدية سنحاول أن نقترب من مجموعة الدكتور **أحمد زلـــط** الجديدة "المستحيل"[3] من إحدى الزوايا.

كانت مجموعة **"وجوه وأحلام"** للدكتور **أحمد زلط** (١٩٨٢) هي المجموعة الأولى، وضمّت قصصاً أغلبها فاز في مسابقات الهيئات الثقافية والشبابية والجامعية، وكان يلج فيها باب التجريب على روية، لكنه في مجموعته الثانية "**المستحيل**" الـــتي تصدر بعد مجموعته الأولى بأربعة عشر عاماً يقدم لنا قصصاً يمكن أن نلمـــح منـــها خصائص عالم **أحمد زلط** القصصي، والبناء الفني أو المعمار الفني عنده.

---

[1] -ألقيت في ندوة أقامها قصر ثقافـــة الزقـــازيق مســـاء ١٩٩٧/٨/١٣م لمناقشـــة المجموعة، واشترك فيها المؤلف مع الدكتورين: صابر عبد الدايم، ومصطفى عبد الشافي، وقدّمها الروائي: بهي الدين عوض. وعلق عليها كل من: محمد جبريل، عبد المنعم عـــواد يوسف، زينب العسال، عبد الله مهدي عبد الله، فرج مجاهد عبد الوهاب.

[2] -د. فردوس عبد الحميد البهنساوي: صراع خارج اللعبة ورحلة إلى عالم النور، مجلة [illegible]، العدد (٧١)، يناير ١٩٩٣م، ص١٤٣.

[3] -الشركة العربية للنشر والتوزيع، ط١، القاهرة ١٩٩٧م.

(٢)

من يعرف الدكتور **أحمد زلط** عن كثب يستطيع أن يعثر بسهولة على المدخل الذي يلج به عالمه القصصي، فقصصه القصيرة نبضات من حياته، استطاع أن يقبض عليها وأن يُحوِّلها إلى سطور متدفقة بالصدق، نابضة بالإقناع الفني، باحثة عن معمارها الجمالي الخاص لتؤسس قصة قصيرة معاصرة — خاصة جدا — لها كينونتها المستقلة، فلا تدخل تحت جلباب **محمد عبد الحليم عبد الله**، أو معطف **يوسف أدريس**.

وفي قصصه في مجموعته الثانية "المستحيل" نلمح أصداء وجوانب من سيرته الذاتية، ويمكن أن نلمسها في ثلاثة أشياء: (الأشخاص — الأحداث — المكان).

أولا: الأشخاص:

نلمح في قصص أحمد زلط القصيرة في تجاربه جميعاً — **وليس في هذه المجموعة فحسب — سيرةَ ناس عرفهم عن قرب، وعاملهم، وخاض تجارب حياتية مشتبكة معهم، وسجل مواقفهم، ورؤاهم، وأحداث حياتهم في رؤية فنية، قد تتفق مع تعبيرها عن الأشخاص أو عن عدم تعبيرها عنهم، لكنك لا يُمكنك إلا أن تحترم** الجهد الفني المبذول في تحويل شخصيات الأصدقاء — أو الذين كانوا أصدقاء — إلى مفردات فنية في عالم ثري، قد يشتبك مع الواقع، وقد يتخاصم معه لينجذب إلى سماء الخيال / الفن .. ولا يستطيع أن يُقدر هذه الرؤية إلا من خاض في تجربة تحويل الحياتي / الآني .. إلى فني / دائم أو شبه دائم.

وسبق أن صممتُ على أن أقوم بمثل هذه التجربة في ديوان بعنوان **"رماد الأشخاص"**، أكتبه عن رؤيتي للأشخاص الذين أعرفهم حياتيا أو فنيا، وحدثت صديقي الدكتور **صابر عبد الدايم** عام ١٩٨٣م — وكنا متجهين لزيارة صديقنا الشاعر الراحل **عبد الله السيد شرف** — ولكني لم أكتب إلا قصائد محدودة أقل من

عشرة، أثبتها في دواويني السابقة عن الشعراء والأدباء: **صابر عبد الدايم**، و**محمد سعد بيومي**، و**أحمد زلط**، و**محمد العلائي**، و**عبد الله شرف**، و**بدر بدير**، و**محمد جبريل**، و**محمدالراوي**.

أما تجربة **أحمد زلط** فيمكن من خلالها رصد سبعة أشخاص على الأقل:

١-فـ"الشيخ محمد البهوتي، رأس أدباء المدينة" (ص٣٥) هو شيخ شعراء الشرقية **محمد السنهوتي**.

٢-"وآدم البيومي (٥٢ سنة)، شاعر ومسرحي" (ص٣٥) هو شاعرنا الشرقاوي / البورسعيدي **محمد سعد بيومي**، وقد اختار القاص "آدم" لأن أول دواوين **محمد سعد بيومي** الذي نشرته له دار آتون عام ١٩٧٩م، كان بعنوان "رحلة آدم".

٣-"والحسيني الجمال (٤٨ سنة) شاعر موهوب، يشكو من علة ظاهرة وأخرى باطنة" (ص٣٥) هو صديقه الحميم: **حسين علي محمد**.

٤-"وصبري الديداموني (٥٠ سنة) (ص٣٥) هو صديقه الحميم الدكتور **صابر عبد الدايم**.

٥-"ومبدع الحجار (٤٦ سنة) ..." (ص٣٥) هو المبدع نفسه: **أحمد زلط**.

والشخصيات السابقة جميعاً شخصيات مأزومة فنيا في قصته "المرايا المتكسرة"، باستثناء شخصية الشاعر / الحكيم "محمد البهوتي" (وسنشير لها فيما بعد عندما نعالج فقرة "البطل المأزوم").

٦-"عاصي سلاّم" (ص٧) بطل قصة "في الزقاق" هو المذيع: **هادي سلاّم**.

٧-"وأم هاشم" (ص٤٥) بطلة قصة "عقوق" هي زينب، مدرسة الفلسفة بالمدرسة الثانوية.

وسنلحظ أن الشخصية الفنية تتصل بالشخصية الحقيقية بوشيجة ما:

١-فمحمد البهوتي: قريب من **محمد السنهوتي**.

٢-وآدم البيومي: يوحي **بمحمد سعد بيومي** (حيث مزج بين عمله الفني الأول "رحلة آدم" واسمه.

٣-والحسيني الجمال: هو **حسين علي محمد**.

٤-وصبري الديداموني: الاسم الأول يتفق في مادته مع اسم **صابر**، وحروف الديداموني أكثر حروف **عبد الدايم** ترددا (خمسة حروف مشتركة بين الاسمين).

٥-وأمجد الحجار: أمجد على وزن **أحمد**، والحجّار على وشيجة ما **بالزلط**، فكلاهما مادة صخرية.

٦-وعاصي **سلام**: اللقب واحد، و"عاصي" عكس "**هادي**".

٧-و**أم هاشم**: هي زينب، والسيدة زينب بنت علي بن أبي طالب ــ رضي الله عنهما ــ يكنى عنها في الموروث الشعبي المصري بـ(أو يلقبها العامة في مصر بـ) "أم هاشم".

وكان يمكن للفنان أن يتخذ أسماء أخرى تبعُدُ بالفن الذي يرتبط بالخيال عن الواقع، لكن صدقه الفني آثر أن يجعل وشيجة ظاهرة بين الواقع المحسوس والخيال الفني .. يلمسها من يقتربون منه ومن يُعايشونه، ويضيف إلى رصيده الفني خطوة جديرة بالتأمل عند الدارسين والنقاد في تحويل السيرة إلى فن قصصي.

ثانيا: الأحداث:

من سيرة المؤلف الذاتية اقتطف بعض الأحداث، ووظفها فنيا. ومن قصة "عقوق" نقتطف من المقطع السادس هذه السطور التي جاءت في فقرات متصلة:

***في الفقرة الثانية يروي جانباً من حياته:**

"عاد صاحبنا لمدينته يُصارعها مع اللقب العلمي المرموق .. المهنة الممتازة التي يطمح إليها، ظل يُسدِّد فواتير التبعات ... من دمه وعرقه وسهره وحرِّ ماله. آه من

الأموال التي أُنفقت هنا وهناك. قد يتناساها البعض لكن الله يعلم خائنة الأعين وما تُخفي الصدور ... يتذكّر ثانيةً شريط الكفاح: أباه في فوّهة النار مع المخبز أو لهيب الحقل .. أو حتى عرق الأم في غيط الأرز مع البدايات، ومن بعدهما الأخ الأكبر وهويكدُّ، فيكاد يفقد بصره، لترى أسرته ومن بينها "أم هاشم" النور.(ص٤٧).

*في الفقرة الثالثة:

"ومثلما تكافل الإخوة في زواج أختهن الوسطى .. تكافلوا مع "أم هاشم" في أبلغ تتمة لرسالة التواصل في الحياة" (ص٤٧).

*في الفقرة الأولى:

"استمرأت "أم هاشم" لعبة تمايز الرعاية .. الكل يُغدق عليها، هذا من حنانه، وذاك من جيبه، والآخر من توجيهه ــ أو كل هذا معاً ــ. نجحت "أم هاشم" في أن تطول فترة طفولتها بعد تخرّجها في الجامعة. تجلى ذلك يوم رفضت استلام([1]) العمل الحكومي، معلمة بالمدارس الثانوية .. أصرّت على قرارها .. أومأ إليها صاحبنا بعد حوار استغرق الليل بأكمله:

ــ طالت رحلتك يا أم هاشم .. مُدّي يد العون لنفسك.

ردّت في عناد الواثق:

ــ أنا حرة (ص٤٦،٤٧).

بدأنا بالمقطع الثالث لأنه يمثل لنا صورة الفنان وهو يعمل عمله الفني، أنه يضفر جديلة من الواقع: واقع سيرته، وجديلة من الحياة. يكفي للسيرة أن تكون المصدر، وهناك خطوط وألوان ستُضاف وتُكمل المسيرة:

من الخطوط الحقيقية في هذه الفقرة:

١-جهاده من أجل الحصول على اللقب العلمي، ومكابداته في سبيل ذلك.

---

[1] الصواب: تسلّم.

٢-تسديده فواتير التبعات من دمه وعرقه وسهره وحر ماله.

٣-جهاد الأب عاملا في عدة مهن.

أما الخط الخيالي الذي تفترضه فنية القص، ويبعد أن يكون أصلا في السيرة، فهي الجملة: "أو حتى عرق الأم في غيط الأرز مع البدايات".

إن الفنان — وهو يكب على عمله الفني — يريد أن يرينا كفاح الأسرة المتواصل في تنشئة أبنائها وضمان اللقمة الحلال لهم. والفقرة الثالثة تستطرد بنا لترينا أن ما صنعه الأبوان (حقيقة وخيالا) أصبح واقعا يكمله الأبناء، ودستور حياة يلتزمون به، والفقرة الأولى (التي أخرناها وجعلناها الفقرة الثالثة) ترينا أن الابنة لم تفهم السياق، ولم تلتزم به، وتخرج علينا بجملة "أنا حرة"، لتذكرنا ببطلة **إحسان عبد القدوس التي فهمت الحرية فهما مغايرا ومعاكسا وغير صحيح، وكم أيتها الحرية أنت مدانة بسبب من لا يفهمونك!**

وهذه الفقرة تمثل قصة قصيرة، جيدة جدا.

ويمكننا أن نسأل سؤالا في هذه الفقرة عن الأحداث المباشرة التي أخذها القاص من حياته، والتي يمكنها أن ترسم صورة المؤلف من خلال عمله، أو صورته الداخلية.

والإجابة: الأحداث كثيرة مشتبكة مع شخصيات المجموعة، لا تنفصل عنها.

وأما صورة **أحمد زلط** الداخلية فهي مرسومة عبر صفحات هذه المجموعة بأحداث بيتية، نتوقف عندها من خلال نصه القصصي **"أحلام ورقية"**، حيث يرسم صورة للمثقف الذي لا يستطيع التكيف مع الواقع المحيط به، والذي يقيم مكتبة ضخمة ينعزل بها عن واقعه المعيش، ويصف المثقف وصفا دقيقا كأنه يصف نفسه:

"ولى عهد الشباب، وبدأ صاحبنا يدلف بعمره الزمني إلى منتصف العقد الخامس، أما عمره العقلي فحصيلته عدة مؤلفات، ومئات الندوات والمحاضرات، وأشتات مجتمعات من أنداء الفكر، ونكد البيت، وهموم الثقافة، ومقالب المثقفين.

انصهرت تلك الحصيلة في صراع غير متحضر مع الآخر (لعله يريد: الأخرى!) الذي يعيش في اتجاه معاكس، لايعرف أبجدية الرموز، ولا نورها المشع في القلوب والعقول" (ص١١٠).

لكن القاص — وهو يعمل — يمزج بين هذه الأشياء الحقيقية وأشياء من بنات خياله ليصنع فنه القصصي، ومن هذا الخيالي: ضغط الزوجة وأبيها على البطل ليبحث عن "عقد عمل" بالخارج ليحل أزمته، وتشبث البطل بكتبه حتى تقع فوق رأسه، وكأنه **جاحظ** جديد يجسد الضغوط العصرية التي تحاصر البطل، فلا يجد منها فكاكا.

ثالثا: الأمكنة:

في هذه المجموعة ثلاثة أماكن رئيسة تتحرك فيها الشخصيات:

١-قرية "شنبارة الميمونة" (مسقط رأس الفنان).

٢-الزقازيق (المدينة التي عمل بها، ويقيم فيها منذ ربع قرن).

٣-بعض أماكن في المملكة العربية السعودية (حيث عمل ثلاثة أعوام أستاذا مساعدا بكليات المعلمين).

ويمكن أن نمثل لهذه الأماكن بثلاث قصص:

-قرية "شنبارة الميمونة": في قصة "موكب جنائزي".

-الزقازيق: في قصة "المستحيل".

-المملكة العربية السعودية: في قصة "الهاتف الجنوبي".

لكن كيف يتعامل الفنان مع المكان؟

في قصة "**المستحيل**" المترل رقم ١٣ بحارة اليهود هو الفضاء الذي تتحرك فيه شخصية "السيد الهراس" بطل القصة،و"حارة اليهود" هنا رمز للشارع الذي كـــان يعيش فيه الفنان من قبل (شارع البوصيلي بمدينة الزقازيق)، حيث جرت أحـــداث هذه القصة، وإن كانت الإضافة الفنية تشكلت في اسم الشارع (حارة اليهود، الذي يرمز به للسفول الأخلاقي)، ورقم البيت (١٣ للرمز إلى شناعة ماجرى فيـــه مـــن أحداث مشؤومة).

يقول القاص: "تأمل السيد الهراس حياته المعذبة، ضاقت به الحيـــاة داخـــل الجدران الضيقة للمترل رقم (١٣) ذي الطوابق الأكثر ضيقا، بكل طـــابق غرفـــة واحدة، وبالكاد دورة للمياه (ص٨٥).

إن هذا المكان الضيق في هذا الشارع الضيق ـــ الذي تكاد تحتويه بذراعيـــك ـــ هو الذي يضغط على صاحبه. ويشكل المكان / الحارة الإطار الملائم للصخـــب الذي يشعل المكان بسقوط "السيد الهراس" (الملقب بالسيد الخرتيت).

وفي قصة "**الهاتف الجنوبي**" يصير الكلام / التعري بديلا عن الحركة، ونقيضا للتواصل الحميم المفترض؛ يصف الفنان منطقة الباحة التي عمل فيها في العام الجامعي ١٩٩٤/١٩٩٥م بقوله: "فكر صاحبنا أن يمارس رياضة المشي ممارسة اضطراريـــة، اليوم آخر الأسبوع، وفي العطلة يتوق الناس للحديث الهاتفي مع ذويـــهم. فشلـــت المحاولة دون سيارة، فمطالع الجبال الثعبانية تفصح عن ضعف المرء أمام طبيعة المكان .. عدت مع تزايد لهاث دقات القلب .. بينما مؤشرات ضغط الدم تعلن عن نفسها بوضوح، وما على الوافد إلا التكيف مع الواقع ... في غرف الهاتف يتعرى النـــاس أكثر من تجملهم مع الورق، أو في حواريات الكلام المعيش، فالهاتف في الغربة جسر المحبة والوصال" (ص٩٤).

رغم أن المكان يحظى بجملتين في الفقرة السابقة:

*"**الجبال الثعبانية** تفصح عن ضعف المرء أمام طبيعة المكان".

*"في **غرف الهاتف** يتعرى الناس".

إلا ان هاتين الجملتين كاشفتان عن جمالية المكان؛ فالجبال التي هي أوتاد الأرض ثعبانية، تلدغ الغرباء، فلا يستطيعون التكيف معها إلا بارتفاع ضغط الدم. وفوق هذه الجبال الثعبانية الصعبة المراس — في جنوب المملكة — توجد غرف التليفون، التي بدلا من أن تكون غرفا للتواصل الحميم مع الأهل البعيدين — يصير الزعيق والصوت العالي فيها بمثابة التعري، وتصنع المفارقة البارعة الجملة الختامية "فالهاتف في الغربة جسر المحبة والوصال". لعل التعري هو الذي دفع الفنان إلى أن يصف الهاتف بـ"جسر المحبة والوصال"!!.

لكن الملاحظ على قصص الفنان جميعا عدم استثماره لجماليات المكان، مثل قصاصين آخرين استثمروا جمالية المكان، فكان عنصرا بنائيا جميلا في قصصهم، وأخص منهم: **أحمد الشيخ، وعبد الوهاب الأسواني، ومحمد جبريل، ومرعي مدكور .. ومن قبلهم نجيب محفوظ.**

لقد أفاد **أحمد زلط** من جمالية المكان في رسم شخصيات قصصه وأحداثها، ولكن ليست الفائدة القصوى المبتغاة في الفن، فعساه ينجز هذا في مجموعته التالية.

البطل المأزوم:

بقي أن نشير في نهاية هذه الكلمة إلى أن الكثير من أبطال هذه المجموعة مأزومون:

*فـ"**عاصي سلام**" بطل "**في الزقاق**" (ص ص٥-١٢) يعاني من تلاشي رجولته وعجزه، وامرأته تحلم بأن يفلح أرضه، وأن يحاول أن يزرع لعله يعرف الفرق بين مغزى الخصوبة والجدب.

*وأبطال "**المرايا المتكسرة**" (ص ص٣٣- ٤٠) أربعة من المأزومين الباحثين عن السعادة المفقودة في الحب، أو كثرة الإنجاب، ويشكو بعضهم من الجحيم البيتي الذي يقيد انطلاقته، ويمنعه من التحليق والإبداع.

*وبطل قصته "**عقوق**" (ص ص٤١-٥٠)، يشكو من العقوق؛ فأخته التي رباها، وعلمها، وزوجها تتنمر به، وتجعله يتجرع مرارة العقوق حتى الثمالة.

*وبطل قصته "**المستحيل**" (ص ص٨١-٨٩) "أكل ومرعى وقلة صنعة، تزوج من امرأة دميمة لا تتمتع بأي قدر من الجمال" (ص٨٤)، فيبحث عن المتعة الحرام مع زوجات أولاده الثلاثة.

*وفي قصة "**اغتيال**" (ص ص٩٩-١٠٥) تغتال "أحلام هيفاء في أن تكون فنانة محترمة، حيث يعمل مدير الملهى قوادا" و"في الزمالك أحرز الذئب البشري هدفا وقحا في مرمى الفن" (ص١٠٤).

إن الفن هنا ــ في هذه المجموعة الماتعة ــ ليس للثرثرة والتسلية وإضاعة الوقت، وإنما يتخذ من السيرة الذاتية بأحداثها وأشخاصها وأمكنتها وأبطالها المأزومين أدوات فنية يوظفها الفنان في فن معبر ورؤية واقعية لتطرح علينا في النهاية سؤالا كبيرا: ماذا علينا عمله لنجعل هذا "الواقع" أكثر جمالا، وأكثر قدرة على أن نعيش فيه، ونستمتع بما يبعث الحيوية والإحساس بالحياة.

وعلينا في النهاية أن نحيي صاحب المجموعة القاص **أحمد زلط** على هذه المجموعة القصصية التي أطلعتنا على آفاق جديدة من تجربته الثرية، وأرجو ألا ننتظر طويلا حتى نقرأ مجموعته الثالثة.

الرمز واستدعاء الشخصية التراثية

في قصة "هوامش في سيرة ليلى" لحسن النعمي ([1])

القاص **حسن النعمي** أحد كتاب القصة السعودية الجدد، صدرت له مجموعتان قصصيتان، هما: "زمن العشق الصاخب" (١٤٠٤هـ)، و"آخر ما جاء في التأويل القروي" (١٤٠٦هـ)، وفيما قرأته له فإنه يُحاول أن يكون ذا صوت خاص في القصة القصيرة السعودية.

ونتوقف هنا أمام قصته التي نشرها في "الواحات المشمسة" (الجزء الرابع / ١٤١٤هـ- ص ص٦٣-٦٥) بعنوان "هوامش في سيرة ليلى".

وقد اتخذ القاص من شخصيتي "ليلى "و "قيس" منطلقاً لعلاج هموم معاصرة، مثل: ضياع الأحلام، وتسرُّب الرؤى وتحولاتها، وغياب الحرية.

إن "ليلى" تتحوّل منذ السطور الأولى في القصة إلى رمز للحلم الضائع، أو البعيد المنال من خلال لغة شاعرية شفيفة:

"كان للقرية صباح آخر، بكى حزناً على ليلى، وما أدراك ما ليلى؟! قالوا في سيرتها ما لم تقله الأقمار. قالوا لو أنها ماتت لكان البكاء عليها مقبولاً. إذن أين هي؟ وما بدا سؤالاً مُهما تهاوى في مسارب الحياة رويداً رويداً" (ص٦٤).

من مأساة الفرد إلى مأساة الجماعة

"ليلى" مفردة تراثية، تعني مأساة قيس الخاصة، لأنه شبّب بها، وتعني سيطرة التقاليد القبلية التي لاتقبل تزويج الفتى من الفتاة التي شبّب بها. وقد حافظ القاص **حسن النعمي** على هذا الخيط التراثي؛ فحينما غابت "ليلى" ...

([1]) نشرت في "الواحات المشمسة"، العددان (٧،٨)، نوفمبر ١٩٩٩م، ص٦٧-٧١.

"قيس وحده شدّ رحاله بحثاً عنها، عن "ليلى"، عمّا تبقّى من تاريخها. واعتبر يوم رحيله تاريخاً بحدِّ ذاته، ابتسم، ووعَد الناس أن يعثر على ليلى، وكـان يُحـس نبضها في قلبه، في ساعديه، في قوة جبارة شجاعة تتملّكه حين يسـتحضرها ..." (ص٦٤).

ويتضح هذا الملمح ـــ أيضاً ـــ في حواره مع الرجل الهرم:

"سأله رجل عجوز:

ـــ ومن أنت حتى تبحث عنها؟!

حزن على سؤال كهذا، وقال:

ـــ إنها الرغبة الوحيدة في بقائي، بها عشت، وبأملها في الرجوع سأعيش. إنها شيء أنقى من وجه الأرض.

قال العجوز:

ـــ ليتني أعرف أين هي؟" (ص٦٥).

لكن القاص ينطلق من البنية التراثية، ليجعل من "ليلى" رمزاً للأحلام الجميلة المفقودة، ومن ثم فإن كل من يشعر بحلم مفقود، وأمنية ضائعة (وما أكثر أحلامنـا المفقودة وأمانينا الضائعة في هذا الزمان!) سيشعر بغياب "ليلى"، ويبكي ضياعها!

وهكذا يتحوّل رمز "ليلى" من التعبير عن مأساة قيس الخاصة إلى التعبير عـن هموم الجماعة؛ فحينما تكتشف النفوس ضياع "ليلى" تتذكّر أن أحلامـها الجميلـة وأمانيها الوارفة قد ضاعت، وتتحسَّر على غياب الآمال وعدم تحققها، وأن ما تحقق لم يكن إلا أشلاء. وهكذا ينطلق رمز "ليلى" ويتسع مداه من مفردة تراثيـة تعـني ضياع الحلم الذاتي إلى رمز عام يُشير إلى أفراد المجتمع جميعهم، وكيف تولت أحلامه الجميلة وضاعت، و لم تبق له إلا إحباطاته الكثيرة وهزائمه المُروِّعة.

إنه يطرق باب مملكة الجن ([1]) بحثاً عن "ليلى":

وهو يطرق باب الجان قيل له:

ــ من أنت؟

ــ أنا مؤمن بوجود ليلى.

ــ وماذا يعنينا نحن؟

ــ أنتم أقوياء وذوي ([2]) بأس.

ــ لكل ليلاه، ومن ضيَّعها فهو شقي، ابحثوا عنها" (ص٦٥).

وكأن القاص يقول لنا: لن يحل الجن مشكلتنا! (ولن يحلها ناس آخرون ذوو قدرات خارقة!) وإنما نحن الذين سنحلها أو نجد حلولا وإجابات لهـــا، بإصرارنـــا، وصبرنا، وقدرتنا على مجالدة الواقع.

وتحدث لحظة التحول في القصة حين يرى "قيس" ليلاه بعد طــــول بحـــث، ولكنها لم تعد "ليلى" التي تفيض بشراً وحيويةً وجمالاً، بل ليلى الكسيحة، الضائعة، المشردة (هل يُشير إلى الإنسان العربي في عصر الهيمنة العالمية حيث صار الإنســـــان الكسيح، الضائع، المشرد؟ أم يرمز لضياع الحلم وهُزال ما تحقق منه في عصرٍ كثـــير الإحباطات؟).

تقول القصة:

"بدأ اليأس يتسلّل إلى وجدانه، وعندما همّ بالانصراف استوقفه صوت خشن النبرات، طالباً منه البقاء حتى الليل، وقال قيس في نفسه: سأنتظر ليلة أخرى. ولمـــا حان الليل اقتيد إلى غرفة مظلمة، وكان فيها كوة صغيرة، بدا من خلالها نور خافت

([1]) هذه حيلة فنية استخدمها أمير الشعراء (١٨٦٨-١٩٣٢م) من قبل. انظر أحمـــد شوقي: مجنون ليلى، مكتبة مصر ١٩٨٩م، الفصل الرابع، ص ٦٩ فما بعدها.

([2]) الصواب: وذوو.

بدّد بعضاً من وحشته. اقترب من تلك الكوة. نظر بوجل وترقب. ماذا عساه يرى؟ واتسعت دهشته إلى أقصى مدى. عدّ ما يراه كرامة في عصر بلا كرامات. أنه يراها. يرى ليلى ضائعة ومشردة ومقموعة بين الناس. رآها جسداً ينتفض وينبض بحياة واهية. حزن لمنظر كهذا. ورغم أنها كسيحة فقد عدّ وجودها شيئاً غالياً. وتساءل هل كانت ليلى في يوم ما سويّةَ الأقدام؟" (ص٦٥).

وفي هذه اللحظة رأى الجميع في "ليلى" فتاقم الضائعة، رأوا فيها رمزاً للبعيد، الجميل، الغائب، المحتجب. حتى الذين يئسوا من تحقيق أحلامهم أشرق في نفوسهم أمل: ألا يُمكن أن تتحقق بعض الأحلام الجميلة في هذا الزمن الجهم؟

يقول في الفقرة الأخيرة من القصة:

"رأى ما لمْ يره في حياته. رأى الناس يبكون حال ليلى. وكثر عدد الذين أيقنوا بوجودها. وكبر الإيمان بوجود ليلى حتى كان سابقة ذات أبعاد غير معروفة، ودهش قيس لهذا التحول في عشق ليلى. هل كان يحلم؟ ربما. إنها حالة استفاقة في قيلولة حارة. و لم يعد وحده الهائم في رحاب ليلى. وليلى التي كانت هواه أضحت هاجس عشق في دماء الآخرين. واستشرف الناس قدومها، ربما من مكان قريب أو بعيد. لايهم. فحضورها كان طاغياً، حتى الذين لا يُحبُّون ليلى أحسُّوا بوجودها. بخطر داهم يفضح سرَّهمْ. فجأة انتفض قيس. صرخ حتى ضجَّ المكان. ففي ركن ما من الأرض رأى الطغاة يتآمرون على قتل ما تبقّى من ليلى" (ص٦٥،٦٦).

وبالجملتين الأخيرتين كشف القاص **حسن النعمي** المستور، الذي لم يكن مستورا عند القارئ الخبير بأساليب القص، ووضّح أوراق لعبته الفنية، وعرّف من لم يكن يعرف أن "ليلى" في هذا النص رمز لحلم الجموع الذي يحول الطغاة دون تحقيقه.

وتتسع دائرة المرموز إليه (من الدلالة على المعاناة الفردية لشخص بعينه هـــــو "قيس" المعاصر ـــ في النص ـــ إلى معاناة المجموع، أو الجماعة البشرية، أو المجتمـــع العربي / أو الإنساني).

لعبة القص ومستويات اللغة

يقول الدكتور **عز الدين إسماعيل**: "الوعي بالتراث، والوعي بالدور التاريخي هما القدمان اللتان يمشي بهما التراث، واللتان تقودان خطواته وتوجهاته، ولا يُمكن أن تتحقق مسيرة بقدم واحدة، فالوعي بالتراث دون وعي بالدور التاريخي من شأنه أن ينتهي بهذا التراث إلى الجمود حيث تغيب كل الفعاليـــات اللازمـــة لاســـتمرار حيويته"([1]).

وتتشكل القصة من مفردتين تُراثيتين يريد لهما الكاتب أن يعيشا حياتنا، فعند اختفاء "ليلى" يقول الكاتب معبراً عن فقد "قيس" ليلاه: "غدا تاريخ ليلـــى تاريخـــا سريا يُروى في وسوسة الصدور وأقبية الظلام" (ص٦٤). وتكشف هذه الجملة عن لعبة القص؛ فكأن الكاتب يقول للقارئ: "أنا أروي قصة خاصة بـــ"ليلى" أخـــرى مُعاصرة، و"قَيس" آخر مُعاصر، قصة خاصة بشخصيتين معاصرتين من حياتنا".

فالشخصية التاريخية عندما تدخل في إطار العمل الفني تُصبح شخصية أخرى لها همومها التي تنبع من واقع العمل الفني لا من الإطار التاريخي الذي انطلقت منـــه. ومن ثم فقيس ـــ في النص القصصي ـــ هنا هو"قيس" ١٩٩٧م لا "قيس بن الملوح في القصة التراثية التي رواها أبو الفرج الأصفهاني في الجـــزء الثـــاني مـــن كتـــاب "الأغاني"، و"ليلى" الضائعة (والعائدة) ـــ في النص ـــ ليست هي صاحبة "قيس بن

([1]) د. عز الدين إسماعيل: توظيف التراث في المسرح، مجلة "فصـــول"، أكتوبــر ٢٠٠٠م، ص١٦٦.

الملوّح" في القصة التراثية، وإنما هو الإنسان العربي المهموم في ١٩٩٧م بالعولمة، وضياع فلسطين، والباكي على مجده الدارس، وضياع أحلامه الجميلة!

*وفي القصة مستويان من مستويات اللغة هما المستوى الأدائي والمستوى الجمالي:

*في المستوى الأول وهو المستوى الأدائي نرى فيه النقل الحرفي للغة المتحدثين، وفيه تُؤدّي اللغة وظيفة إخبارية، حتى لوضمّت بعض الصور البيانية من تشبيه أو كناية أو استعارة. ومن ذلك قوله:

-"قيس كان واحداً من عشاقها. عشاق ليلى".

-"سأله رجل عجوز:

ــ ومن أنت حتى تبحث عنها؟!

حزن على سؤال كهذا، وقال:

ــ إنها الرغبة الوحيدة في بقائي، بها عشت، وبأملها في الرجوع سأعيش".

*وفي المستوى الثاني وهو المستوى الجمالي، نرى الترميز اللغوي، حيث تتحول "ليلى" إلى رمز "للحلم الضائع"، ويتحول "قيس" إلى رمز للمجتمع الباحث عن تحقيق أحلامه، وتتحوّل اللغة إلى لغة عذبة في أداء شاعري جميل. مثل قوله في الفقرة الأخيرة:

"كثر عدد الذين أيقنوا بوجودها. وكبر الإيمان بوجود ليلى حتى كان سابقة ذات أبعاد غير معروفة، ودهش قيس لهذا التحول في عشق ليلى. هل كان يحلم؟ ربما. إنها حالة استفاقة في قيلولة حارة. ولم يعد وحده الهائم في رحاب ليلى. وليلى التي كانت هواه أضحت هاجس عشق في دماء الآخرين. واستشرف الناس قدومها، ربما من مكان قريب أو بعيد. لايهم. فحضورها كان طاغياً، حتى الذين لا يُحبُّون ليلى أحسُّوا بوجودها".

ولا يعيب هذا المستوى إلا وجود حرفي العطف الواو والفاء، ولو حذفهما القاص لصارت القصة أكثر حيويةً وتدفقاً، وأكثر إقناعاً.

يعيب هذه القصة وجود بعض أخطاء في اللغة، مثل قوله: "إن ليلى كائنا بيننا، فهل تكون ...".

والصواب: "كائن".

ويقول في حوار "قيس" مع الجان:

"ـــ أنتم أقوياء وذوي بأس".

والصواب: "وذوو".

كما تعيبها عدم الدقة في بعض العبارات مثل قوله عن "ليلى": "إنها شيء أنقى من وجه الأرض".

ولو قال: "إنها أنقى شيء على وجه الأرض" لكانت أكثر جمالاً ودلالةً على ما يُريد".

وتبقى قصة "هوامش في سيرة ليلى" واحدة من القصص القصيرة الجميلة، ذات الإمكانات الفنية العالية في التعامل مع الرمز التراثي. ويبقى الأمل كبيراً في حسن النعمي ليثري مكتبة القصة القصيرة السعودية في غدنا بالكثير.



القسم الثالث:

من قضايا الواقع الأدبي

من خطايا الحداثة العربية

نقل عن النسخة الغربية ولغة غير مفهومة([1])

(١)

ظهر في العالم العربي في ربع القرن الأخير جيل جديد من النقاد يفيد من إنجازات النقد الغربي المعاصر، ويتبناها ويبشر بها، مديراً ظهره إلى تراث النقد العربي الذي أنجزته أمته خلال خمسة عشر قرنا، وبعض هؤلاء قد قطع بالفعل كل صلة بالمنجز النقدي الأدبي العربي ــ القديم والحديث ــ ويهرف بما لايعي، ويكتب نقداً غير مفهوم (سائراً في تيار الحداثة الغربي، ولا يكف بعض هؤلاء ــ وعلى رأسهم **جابرعصفور** ــ عن معاداة عقيدة الأمة، ولا يكف عن الكتابة عن النقل والوحي اللذين يعوقان مشروع التحديد عنده([2]) في مفهومه الذي يعني الانحياز إلى إنجاز العقل والتنوير، وكأن الإسلام ــ أو الوحي ــ يُعادي العقل الحقيقي أو يدعو للظلام!!).

إن هذا التيار من النقد الحداثي يزعم ــ كما تقول **هدى وصفي** ــ أنه يريد "تأصيل دراسات تُحاول تطوير منهج علمي في النقد، يبتعد عن الانطباعية التي تغرق فيها الدراسات النقدية على وجه العموم".

---

[1] -نشر في مجلة "البيان"، العدد (١٣٨)، صفر ١٤٢٠هـ-يونيو ١٩٩٩م، ص٣٧ وما بعدها، تحت عنوان: "الحداثة العربية: الوجه الآخر - قراءة في كتاب "المرايا المحدبة".

[2] -انظر مقالات جابر عصفور الشهرية في مجلة "العربي" الكويتية، والأسبوعية في جريدة "الحياة" اللندنية.

فهل نجح نقاد الحداثة الذين يملؤون الساحة النقدية ضجيجاً في دعواهم؟ وهل قدّموا نقداً يكشف النص المنقودَ ويضيئه؟ وهل قدّموا نسخة نقدية عربيـــة أصيلـــة ليست مشوّهة تماماً أو "مستوردة"؟

عن هذا الجيل من النقاد وعن هذه الظاهرة كتب الدكتور **عبد العزيز حمودة** كتابه "**المرايا المحدبة: من البنيوية إلى التفكيك**" الذي أصدرته سلسلة "عالم المعرفة" الكويتية، في العدد (٢٣٢)، الذي صدر في ذي الحجة ١٤١٨هـ-إبريل ١٩٩٨م، في ٤٣٠ صفحة من القطع المتوسط، ونتوقف هنا أمام قضيتين من أهم القضايا التي يطرحها هذا الكتاب، وهي النسخة العربية للحداثة، ولغتها النقدية. وإن كانت هذه الوقفة لا تغني عن قراءة هذا الكتاب المهم، المثير للجدل([1]).

(٢)

يقول الدكتور عبد العزيز حمودة في نبرة لا تخلو من سخرية عن ظاهرة الحداثة في النقد العربي الحديث التي غزتنا في ربع القرن الأخير:

"وقفت منذ السنوات الأولى من الثمانينيات على وجه التحديد أمام كتابـــات البنيويين العرب ـــ أو الحداثيين العرب ـــ بإحساسٍ ظل حتى وقت قريب مزيجاً بين الانبهار والشعور بالعجز؛ الانبهار لأن مجموعة من الأكاديميين العرب اســـتطاعوا في فترة الانكسار التي تلت هزيمة الإنسان العربي في ١٩٦٧م "أن يُنقذوا شرف النقـــد العربي" ـــ على حد تعبير الراحل **لويس عوض** ـــ في أحد اللقـــاءات الفكريـــة في

---

[1] -قامت حول الكتاب معركة نقدية في صحيفة "أخبار الأدب" المصرية، اســـتخدم فيها جابر عصفور لغة غير راقية في المناقشة على امتداد ثلاثة أعـــداد، وقـــد رد عليـــه المؤلف الدكتور عبد العزيز حمودة في ثلاثة أعداد أيضا، ثم علّق عليها كتاب من المهتمين بالقضية ـــ انظر الصحيفة ديسمبر ١٩٩٨م- يناير ١٩٩٩م.

أواخر الثمانينيات، وهذه حقيقة لا مراء فيها، وكانت أبرز منابر النشاط النقـــدي الجديد هي مجلة "فصول" التي فتحت أبوابها أمام المفكرين المصريين والعرب فقدّموا الدراسات الجادة والترجمات المتميزة عن البنيوية، لكن ذلك الانبهار ــ كما قلــت ــ خالطه طوال الوقت شعور عميق ــ لم أُفصح عنه حتى اليوم بالعجز: العجز عن التعامل مع هذه الدراسات البنيوية وفهم أهدافها، بل فهم وظيفة النقد ذاته في ظــل المصطلحات النقدية المترجمة والمنقولة والمنحوتـــة والمحرَّفــة الــتي أغرقونــا فيــها لسنوات"(ص١٣).

قهل كانت الحداثة العربية نسخة عربية حقا كما يردد **كمال أبو ديب** وكما يقول **جابر عصفور** أحيانا إن الحداثة العربية لها إنجازها البارز في المنجـــز النقــدي العالمي وأنهم ــ أي نقادُها ــ ليسوا عالة على المنجز النقدي الغربي؟

لقد حاول النقد العربي الجديد (الحداثي) حسب **إلياس خوري وشكري عياد** ــ أن يكون رد فعل للضياع العربي وسقوط الحلم العربي وعجز الأمة المطلق عـــن الحركة الفاعلة.

وهو ادّعاء لم يستطع النقد الحداثي أن يحققه، ويرى المؤلف أن مشروع النقد الحداثي قد فَشل استنباته في التربة العربية لأنه نتاج حضارة أخرى وبيئة أخرى، وقد استطاع أن يخلق أعداءه في بيئته الأصلية (الغربية)، فكيف بالبيئة العربية التي تختلف اختلافا كليا عن البيئة الغربية؟!

يقول المؤلف: "المصطلح النقدي الحداثي إفراز للفلسفة الغربية خلال ثلاثمائــة عام من تطورها، وعلى رغْم ذلك فإن الحداثة في قلب التربة الثقافية الغربية خلقــت أعداءها والرافضين لها، و لم يكن المصطلح النقدي الجديد أوفر حظا، فهو يمثل أزمة متجددة، لا تفقد قوة دفعها في لحظة من اللحظات، فما بالنا بالنسخة العربية الـــتي

نقلت النسخة الأخيرة للفكر الغربي دون أن تكون له مقدماته المنطقية، واستخدمت مصطلحاً نقديا يجمع بين غرابة النحت وغربة النقل إلى لغة جديدة"(ص١١).

ويزعم بعض الحداثيين ــ مثل **كمال أبي ديب** ــ أنه يُقدم مذهباً عربيا أصيلاً في البنيوية مستقُلاً عن النسخة الغربية، ويفوق ما قدّمه الفرنسيون، ويـــرى **عبـــد العزيز حمودة** أن هذا الكلام ادّعاء كبير وأنه في أكثر من موقع في تحليلــه للشعــر الجاهلي يقترب من التحليل الغربي، ويضرب أمثلة على ذلك (ص١١،١٢).

وينقل المؤلف كثيراً من نصوص نقاد الحداثة ليُبرز ــ كما يقول ــ "عمليــة التذبذب المستمرة التي يعيشها هؤلاء النقاد، وصعوبة اتفاقهم أنفسهم على تحديـــد هوية حداثتهم، فهم يتأرجحون بين ادّعاء الأصالة وإنشاء حداثة عربية تختلف عـــن الحداثة الغربية في مقولاتها ومصطلحها النقدي، في الوقت الذي تكشف فيه كتاباتهم بصفة مستمرة عن تأثرهم الواضح، إن لم يكن نقلهم الصريح، عن الحداثة بمفهومها الغربي، وهنا تكمن أزمة الحداثيين العرب في جوهرها"(ص٣٢).

ويرى الدكتور **عبد العزيز حمودة** ــ بحق ــ أن "الحداثي العـــربي يفتقـــر إلى فلسفة خاصة به، فهو يستعير المفاهيم النهائية لدى الآخرين، ويقتبس من المـــدارس الفكرية الغربية، ويُحاول ــ في جهد توفيقي بالدرجة الأولى ــ تقديم نسخة عربية خاصة به، لكنها كلها عمليات اقتباس ونقل وترقيع وتوفيق، لا ترتبط بواقع ثقـــافي أصيل، ومن هنا تجيء الصورة النهائية مليئة بـــالثقوب والتناقضـــات"(بتصـــرف، ص٦٢،٦٣).

(٣)

يقول الناقد المعروف **وديع فلسطين** ــ وهو ناقد من نقـــاد الأصالـــة ــ في حوار أجريته معه في مجلة "الفيصل" (عدد أغسطس ١٩٩٨م) عن وظيفة النقد:

"إن مهمة الناقد أن يتناول العمل الأدبي بنفس القدر من نطاسية الطبيب من حيث تشخيص أوجه القصور فيه والتنبيه إلى سبيل تداركها، وإظهار ما في العمل الأدبي من خصائص يستقل بها، أو أنها منتحلة من عمل سواه. وفي يد الناقد دائماً ميزان ذو كفتين: كفة لتبيان المزايا التي يتحلّى بها العمل الأدبي، وكفة للتنبيه إلى أوجه النقص التي برتثيها في هذا العمل، وله بعد ذلك أن يخرج برأي جامع يضع العمل الأدبي في المرتبة التي يستحقها ارتفاعاً وانخفاضاً. وهنا تُصبح وظيفة الناقد أشبه بوظيفة القاضي الذي يُوازن بين الدعاوى المنظورة أمامه، ثم يُصدر حكمه المتضمّن رأيه الرجيح".

لكن نقاد الحداثة ابتعدوا بمراحل عن هذا المفهوم الذي درجت عليه أجيال من النقاد، ووراء دعوى "علمية النقد" كتبوا كلاما غير مفهوم، ووضعوا رسوما توضيحية في دوائر ومثلثات ومربعات، وبعضهم وضع رموزا (كأنهم يقلدون علمي الهندسة والجبر ولكن شتان!!) وزادوا القارئ بُعداً عن النص بدلاً من أن يقربوه منه"!!.

يقول المؤلف: "لقد أسست البنيوية شرعيتها على مشروع طموح لتحقيق علمية النقد، فتبنّت النموذج اللغوي في حماس شديد، وعلمية الدراسة اللغوية أمر لامراء فيه، لكن ماذا حقق البنيويون بعلميتهم؟ لقد كان الهدف منذ البداية هو إنارة النص، لكن ذلك ما لم يتحقق، وبدلاً من مقاربة" النص أو "إنارته" حجبت اللغة النقدية المراوغة والتي تلفت النظر إلى نفسها متذرّعة بعلمية التفسير للنص الأدبي و لم تُحقق المعنى ... لقد انشغلوا في حقيقة الأمر بآلية الدلالة، ونسوا ماهية الدلالة، انهمكوا في تحديد الأنساق والأنظمة وكيف تعمل، وتجاهلوا "ماذا يعني النص"(ص٩).

ويقول المؤلف في مكان آخر عن إنجاز البنيويين بعد مناقشة ما كتبه **كمال أبو ديب**، **حكمت الخطيب** وهدى **وصفي** في نصوص دالة على لغتهم المراوغة وإنطاق

النص بما ليس فيه، إو افتراض أشياء لم تخطر للمبدع على بال: "إن "المقاربة" البنيوية كما تجسدها معاملة البنيويين للنصوص الأدبية لا تُقارب النص في المقام الأول، وفي نموذج **كمال أبو ديب** اختفى النص وراء محاولات "علمنة" معالجته. ربما يكون تحليله علميا، ولكنه لا يُساعد على فهم النص. لقد حجبته تماماً رسومه ومعادلاته وطلاسمه، إضافة إلى ذلك كله يُنطق النص بما ليس فيه ... ما يفعله **أبو ديب** هو إخفاء القصيدة أو حجبها وراء كم هائل من التحليل البنيوي الذي يرتدي مسوح العلمية" (ص٤٩، ٥٠).

وهكذا يمكننا القول إن نسخة الحداثة العربية ليست أصيلة مع محاولتها التمسح بالجرجاني وغيره من النقاد اللغويين العرب القدامى، وأنها تلجأ إلى لغة مراوغة، غير مفهومة تُبعد القارئ عن النص أكثر مما تُقرِّبه منه، وأنها نسخة تلفيقية أكثر ما يكون التلفيق والدجل، والله المستعان.

أدب الطفولة (1)

"أدب الطفولة" جنس أدبي نشأ ليخاطب شريحة عُمرية لها حجمها العــــددي الهائل، ومع هذا لم يظفر بدراسات كثيرة ترصده صعوداً وانكساراً، وتألقاً وخفوتاً، ومن هنا تجيء أهمية هذه الدراسة التي كتبها الناقد الدكتور **أحمد زلط** عـــــن "**أدب الطفولة**"(2)، وتقدم رؤية إسلامية ناصعة لهذا الجنس الأدبي.

ويقع الكتاب في مقدمة وثلاثة أبواب:

* في المقدمة يذكر المؤلف أن كتابه "لاينفصل في مقاصده وبعض أفكاره عن الجهود المتميزة لأصحاب المؤلفات التربوية أو الأكاديمية أو الدراسات العامة الــــتي سبقته.

ويذكر جهود **سهير القلماوي في** "ألف ليلة وليلة"، **وعبدالعزيزعبدالمجيد في** "القصة في التربية"، **وعبدالعزيز صالح في** "التربية والتعليـــــم في مصـــر القديمـــة"، **ومصطفى الجويني في** "حول أدب الأطفال"، **وهـــدى قنــاوي في** "وســـائط أدب الأطفال"، **وهادي الهيتي في** كتابيه: "أدب الأطفـــــال" ، و"ثقافـــة الأطفـــال" ... وغيرهم.

* والباب الأول وعنوانه: "جذور أدب الطفولة في التراث العربي والإسلامي" ويقع في فصلين:

١-مدخل إلى أدبيات الطفولة .

٢-أشكال التعبير الشعري والقصصي للطفولة .

---

1 – نشرت في مجلة "الهلال"-عدد مايو ١٩٩١.

2 -صدرت الطبعة الأولى عن الشركة العربية للنشر والتوزيع، القاهرة ١٩٩٠م.

والدكتور **أحمد زلط** يؤيد الرأي القائل حول نشأة أدب الأطفال بأن بـــذور ميلاده قد أُلقيت في تربة الأدب الشعبي، ثم تولى الأدب الرسمي مُهمة إنباته ورعايته وإنمائه "، ويرى أن أشكال أدب الطفولة تقع في دائرتين :

أولاهما: دائرة الشعر، وتضم الأمهودات (أغاني المهد)، وأغـــاني الـــترقيص، وأغاني اللعب، والمنظومات الشعرية، والمحفوظات التعليميـــة، والدرامـــا المبســـطة (المسرح الشعري للطفل)، والقصة الشعرية على لسان الحيوان .

وثانيتهما: دائرة النثر، وتضم الحكايات القصصية والأساطير، والحكاية علـــى ألسنة الطير والحيوان، والأمثال، والوصايا، والألغاز الأدبية، والأحــــاجي اللغويـــة، وغيرها([1]).

* في الباب الثاني وعنوانه: "شعر الطفولة في التراث العـــربي والإســـلامي"، يتناول المؤلف في الفصل الأول "صورة الطفل في التراث الشعري العربي"، ويقـــدم عدداً كبيراً من النصوص الجاهلية والإسلامية؛ فمن الشعر الجاهلي يتناول نصا **لأمية ابن أبي الصلت**، يقول فيه مخاطباً ابنه:

غذوتُكَ موْلُوداً ، وعلتُكَ يافِعاً

تعلُّ بمـــا أدني إليك وتنْهَـــــلُ

إذا ليْلةٌ نابتْكَ بالشَّجْوِ ، لمْ أبتْ

بشكْـــواكَ إلا ســـاهِراً أتمَلْـــملُ

كأني أنـــا المطْروقُ دونَكَ بالذي

طُرِقْـــــتَ بهِ دوني وعيْنُكَ تَهملُ

---

[1] -السابق، ص٤١.

ومن الشعر الإسلامي يتناولُ أشعاراً كثيرةً **لحطّان بن المعلّى** ، وابن **الرومي**، وابن **رشيق القيرواني**، وغيرهم. ولعلّ أشهرها قصيدة **حطّان بن المعلّـى** — وهـو شاعر إسلامي قُرشي مخزومي — التي يقول فيها:

وإنمـا أولادُنا بيْننـا أكبادنا تمشي على الأرضِ

إنْ هبَّتِ الريحُ على بعضِهمْ لامتنعَتْ عيْني عنِ الغمْضِ

ولعلَّ الباحثَ الدكتور **أحمد زلط** لو وضع "صورة الأبناء في التراث الشعري العربي" بدلاً من "صورة الأطفال" لكان محتوى الفصل أكثر صدقاً ، وأكثرتعبيراً .

— في الفصل الثاني وعنوانه: "الشعر للأطفال في التراث العربي والإسـلامي: أغاني الترقيص ، والأشعار القِصار" قدَّم الباحث عدداً من التصوص المهمة في هـذا الباب ، ومن هذه النصوص قول **"الشيماء"** أخت رسول الله — صلـى الله عليـه وسلم — له وهو طفل:

هـذا أخٌ لي لمْ تلِدْهُ أمّي

وليْس من نسْلِ أبي وعمّي

فأنْمِهِ اللهُ فيما تُنَمّـي

ولعل الصواب: "فيمن تُنمي".

ومنه قول الحسن البصري يُرقص ابنه:

يا حبّذا أرواحُـهُ ونفَسُهْ

وحبذا نسمه وملمسُـه

واللهُ يُبقيه لنا ويحرُسُـه

حتى يجُرَّ ثوبـهُ ، ويلبسه

وقد أفاد المؤلف في هذا الباب من المصادر القديمة ، والمراجع الحديثة ؛ فمـن المصادر القديمة "الأغاني" **لأبي الفرج الأصفهاني** ، و"الأمالي" **لأبي علـي القـالي** ،

و"البيان والتبيين" **للجاحظ** ، و"العقد الفريد" **لابن عبدربه**، و"الفهرست" **لابن النديم**، و"محاضرات الأدباء" **للراغب الأصفهاني**، و"المستطرف في كل فن مستظرف" **للأبشيهي** ... وغيرهاه كما أفاد من المراجع الحديثة مثل: "الغناء للأطفال عند العرب" للدكتور **أحمد عيسى** بك، و"أطفالنا في عيون الشعراء" **لأحمد سويلم**، و"أدب الأطفال" **لهادي نعمان الهيتي** ... وغيرها.

***وفي الباب الثالث والأخير وعنوانه: "رواد أدب الطفولة المحدثون في مصر" نرى فصلين:**

١- دراسة تاريخية.

٢- أدب الطفل بين الواقع والطموح.

وفي هذا الباب نرى المؤلف يدرس رواد أدب الطفولة في مصر من خلال بعض المصادر المهمة، مثل الطبعة الأولى ـــ الحجرية ـــ من كتاب "العيون اليواقظ في الأمثال والمواعظ" **لمحمد عثمان جلال**، و"المرشد الأمين" **لرفاعة الطهطاوي**، ومجلة "روضة المدارس" ... وغيرها.

***

لقد ظفر أدب الأطفال من قبل ببعض الدراسات الأدبية والتربوية مثل كتب: "القصة في التربية" **لعبد العزيز عبد المجيد**، و"التربية والتعليم في مصر القديمة" **لعبدالعزيز صالح**، و"في أدب الأطفال" و"الأدب وبناء الإنسان" **لعلي الحديدي**، كما ظفر بكتابات أخرى للدكاترة والأساتذة: **نفوسة زكريا، وهادي الهيتي، وهدى قناوي، وعبدالتواب يوسف، وأحمد سويلم، وأسامة عبداللطيف، وإبراهيم شعراوي، وفاروق يوسف، والعربي بنجلون، وعبدالعزيز المقالح** ... وغيرهم، لكن هذا البحث الذي بين أيدينا يتميز بعدة مميزات:

أولا: أنه جزء من بحث أكاديمي نال عنه مؤلفه درجة الدكتوراه التي استمر في إعدادها أربعة أعوام (١٩٨٦ــ١٩٩٠). فمن الطبعي أن يختلف نتاج الأكاديمية عن نتج الصحافة والمنتديات والحلقات الدراسية التي مهما أنفق أصحابها من وقت وجُهد فيها فسوف تظل في حاجة إلى المراجعة والمناقشة وإعادة النظر فيها.

ثانياً: أن الكتب السابقة تتناول أدب الطفولة وفق أحد منظورين:

١- دراسات علم النفس والتربية وتطبيقها عمليا على الأطفال (**هدى قناوي، وأسامة عبداللطيف، وكافية رمضان** ... وغيرهم).

٢- دراسة مختارات من أدب الطفولة المُعاصر (**عبدالتواب يوسف، وأحمد سويلم، وكمال أبورية، وهادي الهيتي** ... وغيرهم).

لكن مؤلف هذه الدراسة الأكاديمية أرخ لهذا الأدب باعتباره جنساً أدبيا متميزاً في مظانه الكثيرة منذ الأدب الجاهلي حتى إبداعات **عبدالعليم القباني، وأحمد سويلم، وأحمد زرزور، وسميرعبدالباقي، وأحمد الحوتي، وأحمد فضل شبلول، ومحمد السنهوتي** ... وغيرهم.

ثالثاً: استطاع المؤلف أن يعثر على بعض المراجع المهمة مثل الطبعة الأولى ــ الحجرية ــ من كتاب "العيون اليواقظ في الأمثال والمواعظ " **لمحمد عثمان جلال**، واستطاع برجوعه إلى غيره من المراجع الأولى مثل كتاب "المرشد الأمين" **لرفاعة رافع الطهطاوي**، ومجلة "روضة المدارس"، ودواوين **أحمد شوقي، وإبراهيم العرب، ومحمد الهراوي، وكامل الكيلاني** ... وغيرهم أن يصل إلى صورة شبه كاملة عن الأدب العربي الخاص بالطفل في مصر (في فن الشعر) نشأةً وتطوراً.

رابعاً: توقف الباحث بالدرس والتحليل في أدب الطفولة عند ظاهرتين:

أولاهما: "الترجمة" والاقتباس والمُحاكاة عن الآداب الأجنبية في الشعر والنثر.

وثانيتهما: "التأليف" الشعري والقصصي والمسرحي.

وقد توقف الباحث الذي وضع على غلاف كتابه من الداخل: "دراسات في أدب الطفولة:١" عند محاولته الجادة التأريخ للظاهرة، وتأصيلها، والحديث عن روادها، ونأمل منه في كتبه القادمة أن يكمل مسيرته الجادة بدراسة مبدعي أدب الطفولة العرب من شعراء وقصاصين ومسرحيين.

جماليات النص الشعري للأطفال[1]

نشطت في السنوات الأخيرة حركة التأليف النقدي عن أدب الطفولة، فرأينا دراسات نقدية للأساتذة والدكاترة: **أحمد زلط، وأحمد سويلم، وعبد التواب يوسف، وهدى قناوي، وسعد أبو الرضا، وأحمد نجيب**، و ... غيرهم.

وفي هذا السياق يجيء كتاب الشاعر الناقد **أحمد فضل شبلول** الذي صدر مؤخرا بعنوان "**جماليات النص الشعري للأطفال**" ويقع في ٢٩٢ صفحة من القطع المتوسط.

وهذا الكتاب يضم دراسة نصية في نتاج اثنين وعشرين شاعرا عربيا، كتبوا للأطفال. وبعضهم أصدر أكثر من ديوان، أو أكثر من مسرحية شعرية.

لقد درس **شبلول في هذا** الكتاب خمسة وعشرين ديوانا مكتوبا للأطفال **لإبراهيم أبي عباة، وإبراهيم شعراوي، وأحمد الحوتي، وأحمد زرزور، وأحمد محمد الصديق، وبهاء الدين عبد الموجود، وجمال عمرو، وحسين علي محمد، ومحي الدين سليمة، وموفق سليمة، وعبد العليم القباني، وعلال الفاسي، وعلي الشرقاوي، وعلي عبد المحسن جبر، وعمر بهاء الدين الأميري، وفؤاد بدوي، ومحمد السنهوتي، ومحمود أبي الوفا، ومحمود مفلح، ومحيي الدين خريف، ومصطفى صادق الرافعي، ومصطفى عكرمة، ويحيى الحاج يحيى.**

والكتاب بهذا التنوع في دراسة أشعار هؤلاء الشعراء للطفل يكاد يكون دراسة شاملة لشعراء الطفولة بعد جيل الرواد الذين توفر على دراسة تجاربهم الدكتور **أحمد**

---

[1] -نشرت في مجلة "مرآة الجامعة" التي تصدرها جامعة الإمام محمد بن سعود الإسلامية.

زلط في رسالته للدكتوراه (١٩٩٠) "شعر الطفولة في الأدب المصري الحديث: مفاهيمه، واتجاهات رواده".

وقد أكّد المؤلف في مقدمة كتابه على أنه في دراسته لهذا النتاج المقدّم للطفولة ينطلق "من الرؤية الإسلامية الصافية التي تنمي في صغارنا الإحساس والتذوق الجمالي للكون والحياة والإنسان، وتبث فيهم قيم الحق والخير والجمال والحرية"([1]).

ونختار **أربعة نماذج** من النصوص التي اختارها المؤلف، ومنها قول **محمود مفلح**، وهو شاعرإسلامي بارز على لسان فتاة مسلمة ترى في الإسلام ذاتها وعزها، فهو درب هداها، دستورها كتاب الله العزيز، ونهجها نهجه، وتستمر في غنائها العذب معبرة عن اعتزازها بالحجاب الذي يصون تُقاها وعفافها، والنشيد لغته عذبة سهلة، تناسب أطفال المدارس المتوسطة:

أنا فتاةٌ مسْلمهْ — وزاديَ القرآنْ
عرفتُ درب عزّتي — دربَ الهدى
أنا فتاةٌ مسْلمهْ
دستوريَ القرآنْ — ونهْجيَ الإيمانْ
وديني الإسلامْ — وذاك دينُ القيّمهْ
أنا فتاةٌ مسْلمهْ
أسيرُ في حجابي — عزيزةَ الجنابِ
أسيرُ فيهِ حرَّةً — كريمةَ الأحسابِ
أنا فتاةٌ مسْلمهْ([2])

---

[1]-أحمد فضل شبلول: جماليات النص الشعري للأطفال، الشركة العربية للنشر والتوزيع، ط١، القاهرة ١٩٩٦م،ص٤.

[2]-السابق، ص١٨٩.

ومن النماذج الطيبة أيضا التي أوردها المؤلف قصيدة من شعر التفعيلة **للأخوين سليمة (محيي الدين، وموفق)** بعنوان "السلام عليكم"، يقولان فيها عن الرسول الكريم ﷺ:

علمتني يا سيد الأنامْ

أن أبدأ الأصحاب بالسلام

ألقي عليهم عاطر التحيَّةْ

بكلمتي ، بالكلمة العذبةْ ، كنفحةِ الزهر

ببسمتي ، بالبسمةِ الحلوةْ ، كدفقةِ العطر

ستزرعُ الحُبّا

وتُفرحُ الربّا

يا سيدي ، يا سيد الأنامْ

إليك منّي أجل السلامْ

علمتني كيف تكون الكلمة الطيبةْ

كنبتة طيبةِ

جذورها راسخة قويّةْ

منها الثمارُ حلوةٌ نديّةْ[1]

والنص الثالث الذي نتوقف عنده للشاعر **يحيى الحاج يحيى**، من مجموعة له أصدرتها رابطة الأدب الإسلامي العالمية، ويقول فيه:

بهمّة مؤمنٍ أعمـــلْ	**فلم أهمل ولم أكسـلْ**
وأغدو نحو بُستــاني	**فما أحلى ! وما أجمل!**
وردٌ وأزهـــارُ	**وفيهِ يضحكُ الجدْولْ**

[1]-المصدر السابق، ص٧٢.

وفيهِ بلا بـــلّ تشدو أناشيداً لمن يعمـــلْ
تُحيِّيهِ بتغريـــــدٍ وتلقـــاهُ إذا أقبـــلْ[1]

والنص الأخير الذي نتوقف عنده هو نص من القصائد التي قدمها الدارس للشاعر **أحمد الحوتي** بعنوان "الدين للديان" ـــ من مجموعة "الفارس المغرور" ـــ يقول فيها:

أحبائي وأصحابي
سمعتُ اليومَ منْ جدّي كلاما
كان يقرؤهُ من القرآنْ
وقالتْ جدّتي يوما لجارتنا :
بأنّ الدينَ للدّيّانْ
وقالتْ جدّتي أيضا :
بأنّ النّاس في وطني
لهمْ تاريخْ
وأنّ المجدَ للخالِقْ
وللأوطانْ[2]

ويعلق المؤلف الأستاذ **أحمد فضل شبلول** بقوله:

"فالمعنى الذي يريد الشاعر إيصاله إلى الأطفال من خلال هـــذه القصيـــدة غـــير واضح، كما أن الموضوع نفسه في حاجة إلى إعمال الفكر بطريقة قد لا تتناسب مع هذه السن، فالقصيدة بعا نوع من التجريد، مثال على ذلك قوله:

أنّ المجدَ للخالِقْ
وللأوطانْ

---

[1] السابق، ص٢٢١.
[2] السابق، ص٢٦،٢٧.

قد يكون من السهل على الطفل حفظ هذه الجملة، ولكن سيكون من الصعب عليه فهم معناها أو مغزاها، أو ما تهدف إليه، ولعل الشاعر يريد من هذه القصيدة إيصال فكرة "أن الدين لله والوطن للجميع"، وهي فكرة قد يصعب على أطفال هذه السن فهمها وإدراك معانيها"([1]).

وأعتقد أن الشاعر **أحمد فضل شبلول** لم يوفق في هذا التعليل، فالهدف الذي يريد إيصاله واضح، وهو أن ينشر المبدأ الذي أشار إليه **شبلول**، وهو فكرة "أن الدين لله والوطن للجميع"، وهي فكرة يلح عليها أصحاب الفكر الملتزم، وهي فكرة ليست إسلامية على أية حال، وإن كان الإعلام السياسي يلح عليها كثيرا؛ فكل شيء في المفهوم الإسلامي لله.

ولقد استنتج المؤلف من دراسته أن معظم النصوص المكتوبة للأطفال في هذه المجموعة تمور بالحركة والحيوية والنشاط، وكأنها أطفال تمور بالحركة والحيوية والنشاط، وكأنها أطفال تجري وتلعب وتقفز وتروح وتجيء أمامنا. كما وجد أنها تسهم في تنمية معرفة الطفل بالأشياء من حوله وتحفزه على التفكير بطريقة واعية، وتنمي فيه استغلال الشخصية، واحترام ذوات الآخرين.

ولقد أفادت بعض النصوص من القرآن الكريم والحديث الشريف، واستخدمت بعض التقنيات لعل أهمها التكرار، تكرار المعنى أو تكرار اللفظ، ومن هذه التقنيات أيضا الألفاظ السهلة والإيقاع الجياش. واستخدام الألوان حتى يضفي الشاعر على نصه شيئا من البهجة والتفاؤل. فضلا عن أن الألوان تنمي الحاسة البصرية عند الطفل، وبخاصة الألوان الرئيسة مثل: الأحمر، والأصفر، والأزرق. (ص ٢٣٨).

إن هذا الكتاب يمثل إضافة نقدية جادة لمكتبة أدب الطفولة، وذلك لأن مؤلفه حاول أن يدرس كل ما صدر من أدب الطفولة شعرا في العالم العربي، وهي مهمة

[1] -السابق، ص٢٧.

شاقة تسلح لها بالصبر والدأب حتى يستطيع أن يجمع الشعر الذي كتب للطفولة باللغة العربية من البحرين شرقا حتى المغرب العربي غربا، ويقرأه ويتذوقه، ويسبر عوالمه، وقد وفق فيما أراد.

وليته حذف المراجعات النقدية التي أضافها في ذيل كتابه لأربعة كتب نقدية تتناول شعر الطفولة، فقد كان عليه أن يشير إلى هذه الكتب إشارة موجزة في مقدمة كتابه، ليبين أنها لم تستوف الموضوع الذي يريد أن يدرسه، فقد شغلت هذه الدراسات أربعا وعشرين صفحة([1]) لم تضف فيه جديدا إلى "جماليات النص الشعري للأطفال".

ويبقى الكتاب لبنة جادة في مكتبة الدراسات النقدية لأدب الأطفال التي التفتت غالبيتها إلى دراسة القصة، و لم تلتفت إلى دراسة الشعر إلا قليلا.

---

[1]-السابق، ص ص ٢٥٣ــ٢٧٧.

بين الأدب والصحافة[1]

تشيع في الأدب العربي الكثير من المفاهيم الخاطئة التي تحتاج إلى إعـــادة نظـــر ومراجعة[2]، ومن هذه المفاهيم ما يقوله أساتذة في علوم وفنون وآداب تخصصـــــوا فيها، فيكون الخطأ أفدح، والضرر أعم، لأن من يقرأ كلام الأستاذ يعتقد فيه الصحة ويراه الفيصل في قضية محسومة!

ومن هذه الأقوال التي تحتاج إلى إعادة نظر قول الدكتور **عبد اللطيف حمزة** في كتابه "مستقبل الصحافة": "إن الصحافة كانت نعمة على الجماهير وسواد النـــاس، ولكنها أوشكت أن تكون في الوقت نفسه نقمة على الأدب الخالص، والعلم النافع، والفن الرفيع".

فهل صحيح أن الصحافة قد جنت على أدبنا المعاصر؟

ماذا لو فكّرنا على رويّة لنقدر على الإجابة الصحيحة عن هذا السؤال؟

لا أوافق الدكتور **عبد اللطيف حمزة** على رأيه الذي يبدو أنه كتبه في لحظـــة توتر، فأثّرت على حكمه.

والرأي عندي أن الصحافة لم تكن نقمة على الأدب، والدليل:

---

[1] -نشرت في جريدة "المسائية"، عدد ١٩٩٢/١/٢١م.

[2] -كان أستاذنا الراحل علي جواد الطاهر يقوم بأمثال هذه المراجعات فـــي مجلـــة "الأديب" التي احتجبت عام ١٩٨٤م، ثم في في مجلة "المنهل" تحـــت عنـــوان "تحقيقـــات عرضية"، وفي هذه التحقيقات العرضية لا يعرض كتاباً، ولا ينتقد ما فيه، وإنما يتوقف أمام بعض أسماء الأعلام، أو السنوات، أو بعض الجمل التي يراها تحمل خطأً بيناً من الواجب تصحيحه والإشارة إليه.

١-أن معظم كتابنا الكبار نشروا كتبهم منجمة فيها قبـــل أن يجمعوهـــا في كتب: **العقاد** (معظم كتبه)، **وطه حسين** (الأيام، وحديث الأربعاء، وبين بين، ومن الأدب التمثيلي ... وغيرها)، **والزيات** (وحي الرسالة، وفي ضوء الرسالة) **والرافعي** (وحي القلم)، **ومحمد حسين هيكل** (حياة محمد)، **وعبد الرحمن الشرقاوي** (معظم كتبه)، **ونجيب محفوظ** (معظم رواياته وكل قصصه القصيرة) ... وغيرهم.

٢-إذا نظرنا إلى فنين معاصرين ازدهرا في القرن العشرين وهما فنا "الروايـــة" و"القصة القصيرة" فإننا نجد أن أشهر الأعمال في هذين المجالين تنشر على الجماهـــير منجمة في الصحف قبل أن تجمع في كتب، كما أن تطور النقد القصصي والروائي ارتبط بالصحف([١]).

٣-إن المعارك النقدية التي ازدهرت في النصف الأول من قرننا العشرين حول **شوقي وحافظ**، وإمارة الشعر، والتقليد والتجديد على صفحات "البيان" و"السفور" و"السياسة" و"الجريدة" و"الصباح" و"الرسالة" و"الثقافة" ... وغيراها أمـــدت فـــن العربية الأول (الشعر) بزاد لا ينفد، ودماء جديدة مكنته من أن ينفتح على العـــالم، ويحاوره بلغة عصره، وتم إنجاز قصائد شعرية متميزة أو مسرحيات شعرية متفوقة لا يقل عما ينجزه أدباء عالميون تقرأ آدابهم بلغات مختلفة في الشرق والغرب([٢]).

٤-ظهرت فنون أدبية جديدة لم تكن لتظهر لولا وجود الصحافة، مثل المقالة الأدبية (بأنواعها المختلفة: أدبية، اجتماعية، سياسية ...) والمحـــاورة الأدبيـــة ... وغيرهما

---

[١] -يراجع كتاب د. أحمد إبراهيم الهواري: مصادر نقد الرواية، وخصوصا الثبـــت الذي في آخر الكتاب.

[٢] -يراجع كتاب د. محمد أبي الأنوار: الحوار الأدبي حول الشعر.

*أما عن العلم فلا أعتقد أن الصحافة جنت عليه، بل وسعت الاهتمام به، ففي كل صحيفة أو مجلة عامة باب للمخترعات العلمية الجديدة، فضلا عـــن المجـــلات المتخصصة التي تصدر تحت عنوان "العلم" في مصر، والأردن، والكويت، وغيرهـــا، وتنشر الدراسات العلمية الرصينة بمشاركة المراكز العلمية المختلفة المبثوثة في الوطن العربي من الماء إلى الماء.

وإذا رجعنا إلى مجلة "المقتطف" التي صدر عددها الأول عام ١٨٧٦ لوجدنـــا أنها تنص على أنها مجلة "علمية"، وبجوار الأدب كانت تنشرفيها مقالات في الزراعة والكون والصناعة، وفي كثير من الجديد في آفاق العلم، وظلت تقوم بذلك الـــدور حتى احتجبت عام ١٩٥٣م، وهذا يشير إلى أن صحافتنا وعت قيمة العلم واهتمت به منذ نشأتها الباكرة.

يقول العلامة **وديع فلسطين** في أحد الحوارات المنشورة معه عن هذه المجلة:

"كان دائرة معارف حية يتناول كتابها موضوعات الاقتصاد والزراعة والطب واالأدب والشعر ومشكلات الاجتماع والمؤتمرات العلمية، هذا عدا أبواب الكتـــب الجديدة وسير الأعلام، ومساجلات القراء، وأخبار الحركة الفكرية في البلدان العربية والعالم. ولعلك تدهش إذ تعلم أن "المقتطف" كان في يومه رائجا في الريـــف بـــين المشتغلين بالزراعة، لأنه كان يقدم إلى القراء آخر التطورات في مستحدثات الآلات الزراعية، ومكافحة الآفات، وتربية النحل والبهائم، وما إلى ذلك من الموضوعات. وطبعي إذن أن تتسع هذه الجامعة لكل شيء حتى للآثـــار وتاريخـــها، بـــل حـــتى لموضوعات تحضير الأرواح، والتراسل الذهني، ولمغامرات الرحالة وصيادي الوحوش في الأدغال.

ولما كان معظم كتاب "المقتطف" من أهل العلـــم والمتطوعـــين وكلـــهم لا يشغلون وظائف تحريرية مأجورة في المجلة، فقد تفـــاوتت أســـاليبهم ومناهجـــهم

واتجاهاتهم، ولكنها جميعا تشترك في خصائص معينة هي الوضوح الكامل مهما كان الموضوع فيها شديد التعقيد".

*وأما الفن، وخصوصا (الفن الرفيع)، ومنه تلك اللوحات العالميـــة المنجـــزة، فبفضل التقنيات الحديثة في الطباعة كان للصحافة دور كبير في أن تذيعه على الناس، وتقربه للجماهير، وتعرف القراء بالاتجاهات الحديثة في الفنون في العالم.

وبالجملة فإن للصحافة دورا لا ينكر في ازدهار الأدب الخالص، والعلم النافع، والفن الرفيع، ولو كان الدكتور **عبد اللطيف حمزة** حيا لطالبناه أن يراجع مقولتـــه ويحذفها من الطبعات الجديدة للكتاب.

ثقافة التبعية:

المنهج . الخصائص . التطبيقات

يحاول نفر من أتباع الثقافة الغربية، وممن يشعرون تجاهها بالدونية والاستخذاء أن ينتجوا ثقافة لا تعبر عن هويتنا، أوشخصيتنا الإسلامية بطريقة صحيحة؛ فـــــهم يتنكرون لكل ما هو مضيء ونبيل في تراثنا وفي تاريخنا، ويحاولون أن يفرضوا علينا نمطا همجيا ومتخلفا وشائها، وكان من الطبيعي أن يصدهم عن محاولة ذلك حراس ثقافتنا، من الأصلاء البنائين.

وفي كتاب "**ثقافة التبعية: المنهج ـــ الخصـــائص ـــ التطبيقـــات**" يحـــاول الدكتور **حلمي محمد القاعود** أن يبين الحقيقة، ويكشف الزيف، ويعلـــن ضـــرورة الانتماء لثقافة الأمة، ويرفض بالتالي ثقافة التبعية والعار، حتى تستطيع أمتنا أن تجابه الهجمة التغريبية الشرسة، التي تريد أن تقلع انتماءنا الإسلامي، وتنحرف بنـــا عـــن طريق الرشد.

يقول المؤلف في مقدمته: "إن مادة هذا الكتاب تعنى ببيان مفـــهوم التبعيـــة الثقافية ... كما توضح الخصائص والممارسات ... من خلال الواقـــع الفكـــري والأدبي الراهن، أملا في إصلاح الحياة الثقافية، وسعيا لكشف النباتات المتســـلقة في الفكر المعاصر، وانطلاقاً نحو ثقافة إسلامية نامية ومتجددة، لا تهمل الثوابـــت، ولا تتعامى عن المتغيرات، وتبنى حوارا إيجابيا مع الآخر ـــ أيا كان هذا الآخر ـــ طالمـــا كان هذا الآخر يملك أسس الإبداع الإنساني الثري، والرؤية الإنسانية المتسامحة"([1]).

منهج مثقفي العار

---

[1] ـد. حلمي محمد القاعود: ثقافة التبعية: المنهج، الخصائص، التطبيقات، ط١، دار الفضيلة، القاهرة ١٤١٧هـ ـــ ١٩٩٧م، ص٩،١٠.

ثقافة العار والتبعية كما يقرر المؤلف الدكتور **حلمي محمد القاعود**، ونوافقه على ذلك، لا تعبر عن أمتنا الإسلامية، ولا عن شعوبنا العربية، ولا تنتمي للماضي، ولا تنتسب للمستقبل، ومن خصائص أصحاب ثقافة العار:

١-أنهم بلا مبدأ، فمنهجهم يعتمد على المبدأ الانتهازي الشرير: "الغاية تبرر الوسيلة".

٢-استخدامهم المصطلح استخداما مراوغا مريبا، لا يعبر عن دلالته اللغوية والفكرية الدقيقة، مثل تعاملهم مع مصطلحات "الدولة الدينية"([1])، والأصولية، والتنوير، والإرهاب ... وغيرها من المصطلحات التي يلبسونها لباسا غير لباسها.

٣-التلفيق.

خصائص ثقافة العار:

١-القمع والاستبداد:

فأصحاب ثقافة التبعية لا يعرفون الحوار مع الآخر، ولا يعترفون به، ويرونه موضعا للهجوم والهجاء.

٢-إعلان اللادينية أو العلمانية.

٣-تأييد السلطة والأحكام العرفية.

٤-تشويه علماء الإسلام، والدفاع عن أعدائه.

٥-الإعلاء من شأن النماذج الشائهة في التاريخ الإسلامي، أو تفسيره تفسيرا منحرفا.

٦-الإلحاح على ما يسمى بقضية المرأة.

٧-إشعال الفتنة الطائفية.

٨-هجاء النفط وزمانه.

---

[1] -انظر شرح المؤلف لمصطلح "الدولة الدينية"، ص١٤،١٥.

التطبيقات:

أما التطبيقات فقد تناولت تسع قضايا:

١-فضيحة وزير .. أم فضيحة ثقافة.

٢-ثقافة العار .. والهجوم على الأزهر.

٣-فقه الحرية .. والغش الثقافي.

٤-الفكر الأسود والفتنة الثقافية.

٥-مأساة المثقفين.

٦-اقتلاع الإرهاب .. أم اقتلاع الإسلام؟

٧-العلمانيون ومشكلة اللغة المزدوجة.

٨-البعد الغائب بين السمسرة الثقافية .. ومؤتمر الأقليات.

٩-ظاهرة غالي شكري تأخذ بعدا مجنونا.

ثلاث قضايا:

القضايا التي يناقشها هذا الكتاب ــ الذي أعده كتاب عام ١٩٩٧م ــ كثيرة، فكلّ صفحة فيه تثير قضايا جديرة بالمناقشة، وحري بنا أن نتنبه لها، لكن حسبنا هنا أن نتوقف أمام ثلاث قضايا،هي: الثقافة والدين، والإسلاميون هم صانعو نهضتنا الحديثة، والمثقف المسلم ودوره.

١-الثقافة والدين:

يقف أصحاب ثقافة التبعية من الدين (وبخاصة الدين الإسلامي) موقفا شائنا، فهذه الثقافة "تصب عليه سيلا من النعوت البذيئة، فالإسلام هو الإظلام، والمسلمون هم الظلاميون، والإسلام في مفهوم ثقافة العار ردة (؟)ورجعية وظلامية وتخلف"(١). وهم يقولون بأعلى صوت: "علينا أن نبعد مسألة الأديان عن

١-السابق، ص ٢١،٢٣.

الثقافة"(1) لأن الثقافة — في حد زعم أحدهم — إذا اقتربت من الدين "فإن ذلك يعني أن يتوقف الإبداع، ويتجمد الفن، ويتوقف الابتكار"(2).

وللرد على هذه التخرصات يرد المؤلف بنقل "كلام واحد من كبار المثقفين في العالم الغربي، ويقلده العدد من المثقفين العرب ويشيدون به ويستشهدون بمقولاته وأفكاره وأشعاره. إنه الكاتب (**ت. س. إليوت**) صاحب القصيدة المشهورة "الأرض المقفرة"(3).

يقول الرجل عن علاقة الثقافة بالدين:

"في المسيحية نمت فنوننا، وفي المسيحية تأصلت — إلى عهد قريب — **قوانين** أوربا، وليس لتفكيرنا كله معنى أو دلالة خارج الدين المسيحي، **وقد لا يؤمن فرد أوربي بأن العقيدة المسيحية صحيحة، ولكن كل ما يقوله ويفعله ويأتيه من تراثه في الثقافة المسيحية، ويعتمد في معناه على تلك الثقافة**".

ويقول: "**ما كان يمكن أن تخرج فولتير أو نيتشه إلا ثقافة مسيحية، وما أظن أن ثقافة أوربا يمكن أن تبقى حية إذا اختفى الإيمان المسيحي اختفاء تاما، ولا يرجع اقتناعي بذلك إلى كوني مسيحيا فحسب، بل إني مقتنع به أيضا بوصفي دارسا لعلم الأحياء الاجتماعي، وإذا ذهبت المسيحية فستذهب كل ثقافتنا، وعندئذ يكون علينا** أن نبدأ من جديد البداية المؤلمة، ولن تستطيع أن تلبس ثقافة جديدة جاهزة. يجب أن تنتظر حتى ينمو العشب ليغذي الضأن ليعطي الصوف الذي سيصنع منه رداؤك

---

[1] -**السابق، ص٥٢.**

[2] -**السابق، ص٥٦.**

[3] -**السابق، ص٥٦.**

الجديد. يجب أن تمر بقرون كثيرة من الهمجية، ولن نعيش إذن لنرى الثقافة الجديدة، لا نحن ولا أحفاد أحفادنا، ولو عشنا لما سعد بها واحد منا"([1]).

وينتهي نص **إليوت** لنتساءل مع المؤلف: "لاثقافة بغير دين ـــ أيا ما كان هذا الدين ـــ هذا ما قرره الأقدمون والمحدثون، وأثبتته التجارب وأحداث التاريخ. فلماذا يتغاضى أصحاب ثقافة التبعية عن ضرورة انطلاق الثقافة من الدين وقيمه وأخلاقه ومثله؟"

٢-الإسلاميون هم صانعو نهضتنا الحديثة:

يقول المؤلف عن أصحاب ثقافة التبعية: "إنهم يسمون النهضة الحديثة بالنهضة العربية، وقد كانت ـــ في حقيقة الأمر، لا كما يسجل المأجورون ـــ نهضة إسلامية صنعها رجال الإسلام في شتى المجالات؛ منذ قام **عمر مكرم**" ـــ من علماء الإسلام ـــ بعزل **خورشيد باشا** وتولية **"محمد علي"** ... وقام علماء الأزهر وطلابه بقيادة الشعب المسلم لمواجهة الطاغية الدموي الصليبي **"نابليون بونابرت"** وهو يذبح المسلمين بربط خيوله في الأزهر الشريف، وكان **"رفاعة الطهطاوي"** ـــ مع التحفظ على بعض آرائه ـــ إماما يصلي بالبعثة المصرية في باريس، وكان **جمال الدين الأفغاني، ومحمد عبده، وعلي مبارك**، وعبد الله النديم، **ومحمود سامي البارودي، وعبد الله فكري، والعقاد** يصدرون في معظم ما قالوه عن تصور إسلامي ... كان هؤلاء الرواد يسعون إلى نهضة الأمة على أساس إسلامي، لا على أساس ماركسي أو تغريبي، وقد ضحوا في سبيل ذلك بأعمارهم وثرواتهم ومراكزهم، وقبل ذلك بحريتهم الشخصية"([2]).

---

[1] -السابق، ص٥٧، نقلا عن ت.س.إليوت: ملاحظات نحو تعريف الثقافة، ترجمة: شكر عياد، ص١٤٥.

[2] -د. حلمي محمد القاعود: ثقافة التبعية، ص٩٨،٩٧.

٣-المثقف المسلم ودوره:

من هو المثقف المسلم؟ وما دوره؟

إن المثقف المسلم ـ كما يراه المؤلف ـ هو المثقف الذي ينطلق من ثقافة الإسلام الرصينة، ويملك وعيا لا يهمل الثوابت، ولا يتعالى عن المتغيرات. إنه يعبر عن ثقافة رصينة، خلاقة، متجددة "تبني حوارا خلاقا مع الآخر، أيا كان هذا الآخر، طالما كان هذا الآخر يملك أسس الإبداع الإنساني الثري، والرؤية الإنسانية المتسامحة"[1].

وإذا كانت مشكلة النخبة المثقفة ـ التي بيديها زمام أمور الثقافة في بلادنا الإسلامية الآن ـ أنها "لم تنتصر لأهلها وذويها، ولكنها تنتصر للآخر الذي فتنها بسلوكه وعاداته وأفكاره، فتمردت على هويتها الأصيلة، وطاردت التراث المضيء، وسخرت كل جهدها وإمكاناتها لخدمة الآخر الذي يعد خصما تاريخيا بحكم ما جرى ويجري من أحداث وحروب ومصادمات سجلها التاريخ منذ بدء الحروب الصليبية الأولى في عام ١٠٩٥م وحتى يومنا هذا، وإلى غد مجهول لا ندري ماذا سيجري فيه"[2]

إذا كان ذلك كذلك، فإن من واجب المثقف المسلم أن يعود إلى دينه، وأن يتخذه هوية، وأن يشكل به حياته وواقعه ومستقبله. ومع واقع إفلاس النظريات القادمة من الغرب والشرق عليه ان يلتزم بالإسلام: عقيدة ومنهاجا، وعلى المثقف المسلم ـ باعتباره مثقفا حقيقيا وليس زائفا ـ "أن ينحاز إلى القيم الإنسانية المشتركة، مثل العدل والحق والشورى (أو الديمقراطية) وحق الإنسان في الأمن

---

[1] -السابق، ص١٠.

[2] -د. حلمي محمد القاعود: التنوير: رؤية إسلامية، ط١، دار الاعتصام، القاهرة ١٤١٧هـ ـ١٩٩٧م، ص٣.

والحفاظ على نفسه وعرضه وشرفه وكرامته وماله"([1])، وعليه أن يقف "إلى جانب بني وطنه ... ويدافع عن حقوقهم وكرامتهم وحريتهم، ويرفض السلوكيات والممارسات الشائنة التي تتنافى نع أبسط القواعد الإنسانية.والأعراف البشرية([2]).

وبعد؛

فهذا كتاب **للدكتور حلمي محمد القاعود** ينتمي لثقافة أمتنا الأصيلة، وهو كتاب من كتب الجهاد، لأنه يقاوم الانحراف الثقافي الذي يحاول أن يسمم الينابيع في حياتنا الثقافية، بل في كل أنحاء حياتنا جميعا.

---

[1] -د. حلمي القاعود: ثقافة التبعية، ص٢٨.

[2] -السابق، ص٢٨.



الموسوعة الموجزة[1]

"إن اكتشاف أديب بحاثة لا يقل قيمة عن اكتشاف بئر للبترول" قول صائب يشبه الحكمة قرأته قديما ولا أتذكر قائله. ونحن العرب كما يبدو نهتم جدا بآبار البترول وبمناجم الفحم، ولا نهتم باكتشاف الرجال العظماء وهم بين ظهرانينا، حتى إذا فارقوا دنيانا وانتقلوا إلى العالم الآخر ملأنا الصحف صراخا وأنينا، ونشبنا أظافرنا في وجوهنا، وهذا ما حدث لأدبائنا المعاصرين جميعا من **حافظ إبراهيم وعبد الحميد الديب إلى محمود حسن إسماعيل وكيلاني حسن سند.**

أقول هذا لأننا نجهل الأديب السوري **حسان الكاتب**، وفي حاجة إلى أن نكتشف أنه يعيش بيننا، وأنه نمط من الرجال عظيم.

أقول هذا لأن حسان الكاتب يصدر بجهد فردي "موسوعة موجزة" عظيمة لا يقدر عليها عشرات من الرجال الأفذاذ! ويصدرها في طبعة أنيقة وبمجهود فردي لا تقدر عليه دار نشر. أفلا يحق لنا أن نحيي الرجل، وأن نشاركه الفرحة كلما أصدر عددا من هذه الموسوعة الموجزة التي لا غنى عنها لقارئ عربي معاصر.

تصفحت الجزء الأخير من الموسوعة عن (حرف الخاء) الجزء السابع (وهو للأسف الجزء الأول الذي يقع في يدي فحزنت لأني لم أقرأ الأجزاء الستة الأولى التي أصدرها الكاتب من الألف حتى الحاء، وعرفت كم تعب الرجل، وكم بذل من الجهد ليخرج لنا هذه الموسوعة المفيدة.

ففي حرف الخاء أكثر من مائتي مادة، جمعها ولخصها، ورتبها. وما فكرت في كلمة مبتدئة بحرف الخاء إلا وجدتها في هذا الجزء، مثل: الخردل، خراسان، **الخضر**

---

[1] نشر في الثقافة الأسبوعية (دمشق) في ١٩٨٠/١٢/٢٠م.

(عليه السلام)، **خديجة بنت خويلد** (رضي الله عنها)، **خليل مطران**، **خليل جرجس خليل**، خديو، خان يوسف، **خالد بن الوليد**، خرتيت، الخرطوم ...وغيرها.

ولكني وجدت بعض المواد لم يكتب عنها، مثل:

خيبر: قلعة اليهود في جزيرة العرب قبل الإسلام. واسم ممر في أفغانستان.

خان الخليلي: شارع أو زقاق في مصر، كتب عنه الكثيرون في مصر، منهم **نجيب محفوظ** الذي كتب رواية عنوانها "خان الخليلي"، وقد نشرت مجلة "الدوحة" استطلاعا عنه عام ١٩٧٦م، أي قبل أن يصدر هذا الجزء من "الموسوعة الموجزة".

خط بارليف: الذي حطمه جنود مصر للإسرائيليين على الجانب الشرقي من قناة السويس في حرب العاشر من رمضان.

الخروج: سفر من أسفار التوراة ...

وهذا بالطبع لا ينتقص من الجهد المبذول في إعداد هذه الموسوعة.

ورغم أن المؤلف قدم في تراجمه في هذا الجزء معلومات هامة عن شخصيات عربية معاصرة، قد لا نكون نعرف عنها شيئا في مصر إلا أن هناك ملاحظة عامة تتعلق ببعض التراجم، حيث لم تتيسر للمؤلف المادة فكتب معلومات ناقصة، عساه يستدركها في الطبعة الثانية، ومن هذه التراجم ما كتبه عن **خالد الخطيب**، و**خالد سعود الزيد**؛ فقال عن الأول: شاعر عربي معاصر، صدر له ديوان باسم ديوان الشهيد **خالد الخطيب**. هذا كل ما ذكرته "الموسوعة الموجزة"، و لم تذكر أين ولد وأين مات؟ وما القضية التي استشهد دونها؟ وما هي ثقافته؟ وأقول: إن ما ذكرته "الموسوعة" هنا كان من الأفضل حذفه، فهو لم يفدنا بشيء.

وقال عن الثاني: "**خالد سعود الزيد**: شاعر عربي كويتي له ديوان شعر باسم "صلوات في معبد مهجور". وهذا بالطبع لا يحسن ذكره في موسوعة موجزة، فأما

أن يقدم المؤلف ترجمة موجزة لحياة المترجم له، ويذكر أهم أعماله، ويقدم نموذجـــا من أدبه، ولو في عدة سطور، أو يحذف الترجمة.

وفيما عدا ذلك، فالموسوعة ظاهرة صحية، تدل علـــى أن مؤلفـــها حســـان الكاتب يملك من العزم والإخلاص والمثابرة ما يشرف العربي في كل مكان.



المصادر والمراجع

إبراهيم المصري:

١-**أرواح ظامئة**، روايات الهلال، العدد (٢٩٨)، أكتوبر ١٩٧٣م.

د. أحمد زلط:

٢-**أدب الطفوله: أصوله .. واتجاهات رواده**، ط١، الشركة العربية، القاهرة ١٩٩٠م.

٣-**المستحيل**، ط١، الشركة العربية للنشر والتوزيع، القاهرة ١٩٩٧م.

أحمد شوقي:

٤-**مجنون ليلى**، مكتبة مصر ١٩٨٩م.

أحمد فضل شبلول:

٥-**أدباء الإنترنت .. أدباء المستقبل**، دار المعراج الدولية للنشر، الرياض ١٤١٧هـ.

٦-**تغريد الطائر الآلي**، سلسلة أصوات معاصرة، العدد (٣٣)، الزقازيق ١٩٩٧م.

٧-**جماليات النص الشعري للأطفال**، الشركة العربية للنشر والتوزيع، ط١، القاهرة ١٩٩٦م.

٨-**مسافر إلى الله**، الإسكندرية: كتاب فاروس، مايو ١٩٨٠م.

د. أنس داود:

٩-**التجديد في شعر المهجر**، دار الكاتب العربي للطباعة والنشر، القاهرة، د.ت.

١٠-**الشاعر**، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ١٩٨٦م.

إيليا أبو ماضي:

١١-**ديوان أبي ماضي**، دار العودة، بيروت د.ت.

إيليا الحاوي:

١٢-**شفيق معلوف شاعر عبقر**، د.م — بيروت، د.ت.

د. بنت الشاطئ:

١٣-**قيم جديدة للأدب العربي**، ط١، دار المعرفة، القاهرة، أكتوبر ١٩٦١م.

جورج صيدح:

١٤-**أدبنا وأدباؤنا في المهاجر الأمريكية**، دار العلم للملايين، بيروت، د.ت.

د. حسن جاد حسن:

١٥-**الأدب العربي في المهجر**، دار الطباعة المحمدية، القاهرة ١٩٦٣م.

حسن النعمي:

١٦-**هوامش في سيرة ليلى**، الواحات المشمسة" (الجزء الرابع / ١٤١٤هـ).

حسني سيد لبيب (بالاشتراك):

١٧-**خليل جرجس خليل شاعراً وباقة حب إليه**، مطابع روتابرنت، القاهرة ١٩٧٨م.

د. حسين علي محمد:

١٨-**البطل في المسرح الشعري المعاصر**، ط١، سلسلة "كتابات نقدية" (٦)، الهيئة العامة لقصور الثقافة، مطابع الأهرام، القاهرة، يناير ١٩٩١م.

١٩-**جماليات القصة القصيرة**، ط١، الشركة العربية للنشر والتوزيع، القاهرة ١٩٩٦م.

٢٠-**الشاعر والزنجية**، جريدة "المسائية"، العدد (٣٨٩٩) في ١٩٩٤/١١/٢٣م.

د. حلمي محمد القاعود:

٢١-**التنوير: رؤية إسلامية**، ط١، دار الاعتصام، القاهرة ١٤١٧هـ ـ ١٩٩٧م.

٢٢-**ثقافة التبعية: المنهج، الخصائص، التطبيقات**، ط١، دار الفضيلة، القاهرة ١٤١٧هـ ـ ١٩٩٧م.

خليل جرجس خليل:

٢٣-**أيام عشناها**، ط١، مطابع أخبار اليوم، القاهرة ١٩٥٨م

د. السيد مرسي أبو ذكري:

٢٤-**العمل الأدبي بين الإبداع ولأداء**، ط١، دار الطباعة المحمدية، القاهرة ١٩٨٧م.

شفيق معلوف:

٢٥-**الأحلام**، مطبعة أنجليل، بيروت ١٩٢٦م.

٢٦-**ستائر الهودج**، سان باولو، البرازيل ١٩٧٥م.

د. صابر عبد الدايم:

٢٧-**أدب المهجر**، ط١، دار المعارف، القاهرة ١٩٩٣م.

الصادق شرف:

٢٨-**حروف تجر الفعل الماضي**، منشورات الأخلاء، تونس، ١٩٨٠م.

صلاح عبد الصبور:

٢٩-**مأساة الحلاج**، دار القلم، القاهرة ١٩٦٦م.

د. عبد العزيز حمودة:

٣٠-**المرايا المحدبة: من البنيوية إلى التفكيك**، عالم المعرفة، العـــدد (٢٣٢)، الكويت: ذو الحجة ١٤١٨هـ-إبريل ١٩٩٨م.

عبد الله السيد شرف:

٣١-**الانتظار والحرف المجهد**، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة ١٩٨٥م.

٣٢-**قراءة في صحيفة يومية**، مطبوعات الرافعي، طنطا ١٩٨٦م.

د. عز الدين إسماعيل:

٣٣-**توظيف التراث في المسرح**، مجلة "فصول"، أكتوبر ١٩٨٠م.

د. عمر الدقاق:

٣٤-**شعر العصبة الأندلسية في المهجر**، ط٢، منشورات دار الشرق، د. ت.

عنتر مخيمر:

٣٥-**وفي الليلة الأولى قالت شهرزاد**، الزقازيق ١٩٩٨م.

د. عيسى الناعوري:

٣٦-**أدب المهجر**، ط٢، دار المعارف، القاهرة ١٩٥٩م.

د. فردوس عبد الحميد البهنساوي:

٣٧-**صراع خارج اللعبة ورحلة إلى عالم النور**، مجلة القصة، العـــدد (٧١)، يناير ١٩٩٣م.

فؤاد رفقة:

٣٨-**أربع قصائد** ١ـــ رسالة من البيت، مجلة (شعر) السنة الخامسة، العـــدد (٢٠) أيلول ١٩٦١م.

فوزي سليمان:

٣٩-**إبراهيم المصري حياته وأدبه**، مطبعة النصر، شبرا ١٩٦٥م.

محمد إبراهيم أبو سنة:

٤٠-**نقد القصائد**، مجلة "الآداب"، عدد ديسمبر ١٩٧٢م.

د. محمد أبو الأنوار:

٤١-**الحوار الأدبي حول الشعر**، ط٢، دار المعارف، القاهرة ١٩٨٧م.

د. محمد التونجي:

٤٢-**المعجم المفصَّل في الأدب**، ط١، دار الكتب العلمية، بيروت ١٤١٣هـ ــ ١٩٩٣م.

محمد جبريل:

٤٣-**حارة اليهود**، مطبوعات الثقافة الجماهيرية (العدد٣٨)، القاهرة ١٩٩٩م.

٤٤-**مصر .. المكان** (دراسة في القصة والرواية)، الثقافة الجماهيرية، القاهرة ١٩٩٧م.

٤٥-**مصر.. من يُريها بسوء؟**، دار الحرية، القاهرة ١٩٨٦م.

٤٦-**مصر في قصص كتابها المُعاصرين**، المكتبة العربية، القاهرة ١٩٧٣م.

د. محمد بن سعد بن حسين:

٤٧-**الأدب الحديث: تاريخ ودراسات**، ط٦، دار عبد العزيز آل حسين للنشر والتوزيع، الرياض ١٤١٨هـ-١٩٩٧م.

محمد سعد بيومي:

٤٨-**رحلة آدم**، دار آتون ــ القاهرة، ١٩٨٠م.

٤٩-**اللامنتهى وتساؤلات أخرى**، مجلة "الشعر"، العدد (٢٦)، أبريل ١٩٨٢م.

د. محمد السعدي فرهود:

٥٠-**المذاهب النقدية بين النظرية والتطبيق**، ط١، مطبعة زهران، القـــاهرة ١٩٧٢م.

محمد عبد الغني حسن:

٥١-**الشعر العربي في المهجر**، ط٤، الكويت ١٩٧٦م.

د. محمد عبد المنعم خفاجي:

٥٢-**قصة الأدب المهجري**، جـــ٢، دار الطباعة المحمدية، القاهرة د. ت.

د. محمد محمود حسين: (بالاشتراك)

٥٣-**دراسات في النص الأدبي: العصر الحديث**، ط٤، دار الوفـــاء لدنيـــا الطباعة بالإسكندرية ١٩٩٨م.

د. محمد مندور:

٥٤-**الأدب وفنونه**، ط١، معهد الدراسات العربية العالية، القاهرة ١٩٦٦م.

محمد مهران السيد:

٥٥-**طائر الشمس**، ط١، سلسلة "أصوات ادبية" (٢١)، الهيئة العامة لقصور الثقافة، مطابع الأهرام، القاهرة، أكتوبر ١٩٩١م.

مصطفى النجار:

٥٦-**ماذا يقول القبس الأخضر؟** المطبعة العربية، حلب ١٩٧٨م.

هاشم الرفاعي:

٥٧-**شهيد بني عذرة**، الزقازيق ١٩٥٥م.

فهرس الأعلام

الفهرس

للمؤلف

أ-شعر:

١-**السقوط في الليل**، القاهرة-دمشق ١٩٧٧م، ط٢، الإسكندرية ١٩٩٩م.

٢-**حوار الأبعاد** (مشترك)، القاهرة ١٩٧٧م.ط٢، حلب ١٩٧٩م.

٣-**ثلاثة وجوه على حوائط المدينة**، القاهرة ١٩٧٩م.

٤-**شجرة الحلم**، القاهرة ١٩٨٠م.

٥-**الحلم والأسوار**، القاهرة ١٩٨٤م. ط٢، الزقازيق ١٩٩٦م.

٦-**الرحيل على جواد النار**، القاهرة ١٩٨٥م. ط٢، الزقازيق ١٩٩٦م.

٧-**حدائق الصوت**، الزقازيق ١٩٩٣م.

٨-**غناء الأشياء**، الزقازيق ١٩٩٧م.

ب-مسرحيات شعرية:

٩-**الرجل الذي قال**، الزقازيق ١٩٨٣م.

١٠-**الباحث عن النور**، القاهرة ١٩٨٥م، ط٢-الزقازيق ١٩٩٦م.

١١-**الفتى مهران ٩٩ أو رجل في المدينة**، الإسكندرية ١٩٩٩م.

١٢-**بيت الأشباح**، الإسكندرية ١٩٩٩م.

ج-شعر قصصي للأطفال:

١٣-**الأميرة والثعبان**، القاهرة ١٩٧٧م.

١٤-**مذكرات فيل مغرور**، عمّان ١٩٩٣م.

د-قصص قصيرة:

١٥-**أحلام البنت الحلوة**، الإسكندرية ١٩٩٩م.

د-دراسات أدبية:

١٦-**عوض قشطة: حياته وشعره**، المنصورة ١٩٧٦م.

١٧-**القرآن .. ونظرية الفن**، القاهرة ١٩٧٩م. ط٢، القاهرة ١٩٩٢م.

١٨-**دراسات معاصرة في المسرح الشعري**، القاهرة ١٩٨٠م.

١٩-**البطل في المسرح الشعري المعاصر**، القاهرة ١٩٩١م، ط٢-الزقازيق ١٩٩٦م، ط٣-الإسكندرية ١٩٩٩م.

٢٠-**شعر محمد العلائي: جمعا ودراسة**، الزقازيق ١٩٩٣م، ط٢-الزقازيق ١٩٩٧م.

٢١-**جماليات القصة القصيرة**، القاهرة ١٩٩٦م.

٢٢-**التحرير الأدبي**، الرياض ١٩٩٦م.

٢٣-**سفير الأدباء: وديع فلسطين**، القاهرة ١٩٩٨م، ط٢- القاهرة ١٩٩٩م.

٢٤-**المسرح الشعري عند عدنان مردم بك**، القاهرة ١٩٩٨م.

٢٥-**كتب وقضايا في الأدب الإسلامي**، الإسكندرية ١٩٩٩م.

٢٦-**صورة البطل المطارد في روايات محمد جبريل**، الإسكندرية ١٩٩٩م.

٢٧-**من وحي المساء** (مقالات ومحاورات)، الإسكندرية ١٩٩٩م.

٢٨-**دراسات نقدية في أدبنا المعاصر**، الإسكندرية ٢٠٠٠م.

د-دراسات (بالاشتراك):

٢٩-**خليل جرجس خليل شاعراً**، القاهرة ١٩٧٨م

٣٠-**محمد جبريل وعالمه القصصي**، الزقازيق ١٩٨٢م.

٣١-**قراءات في أدب محمد جبريل**، الزقازيق ١٩٨٤م.

٣٢-**زكي مبارك**، القاهرة ١٩٩١م.

٣٣-**دراسات في النص الأدبي العصر الحديث**، ط٤، الإسكندرية ١٩٩٨م.

٣٤-**الأدب العربي الحديث: الرؤية والتشكيل**، الإسكندرية ١٩٩٩م.